Die Darstellung der Katastrophe in der griechischen Tragödie

Ein Beitrag zur Technik des Dramas.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Hans Fiedler

aus Bamberg.

Tag der mündlichen Prüfung: 1. Juli 1914.

Bamberg.
W. Gärtners Buchdruckerei, Hoflief.
1914.

Dekan: Professor Dr. Falckenberg.
Referent: Professor Dr. Stählin.

Meiner Mutter!

Inhaltsverzeichnis.

Literaturverzeichnis.

Aristoteles: De arte poetica, ed. W. Christ, Teubner 1910.
Arnold, Richard: Die chorische Technik des Euripides, Halle 1878.
Bergk, Theodor: Griechische Literaturgeschichte III. Berlin 1884.
Bernhardy, Gottfried: Grundriß der griechischen Literatur, II. 2[3]. Halle 1872.
Bethe, Erich: Die griechische Poesie, III. Tragödie, in: Einleitung i. d. Altertumsw. I. p. 296 ff. (1910).
— Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum, Leipzig 1896.
Burckhardt, Jakob: Griechische Kulturgeschichte III, hg. v. J. Oeri, Berlin-Stuttgart 1900.
Christ-Schmid: Geschichte der griech. Literatur I[6], München 1912 (Iwan v. Müller, Handbuch der klass. Altertumswissenschaft VII,1).
Deckinger, Hermann: Die Darstellung der persönlichen Motive bei Aischylos und Sophokles, ein Beitrag zur Technik der griech. Tragödie, Leipzig 1911.
Detscheff, Demetrius: De tragoediarum conformatione, Dissertation, Göttingen 1904.
Dietrich, Albrecht: Aischylos, Artikel bei Pauly-Wissowa Realencyklopädie I, Stuttgart 1894, Sp. 1065 ff.
— Euripides, Artikel bei Pauly-Wissowa, Realencyklopädie VI. Stuttgart 1909, Sp. 1242 ff.
Felsch Wilhelm: Quibus artificiis adhibitis poetae tragici Graeci unitates illas et temporis et loci observaverint, Breslauer philol. Abhandl. IX, 4, Breslau 1907.
Fischl, Johann: De nuntiis tragicis, Dissertation, Wien 1910.
Freytag, Gustav: Technik des Dramas [6], Leipzig 1908.
Friedemann, Heinrich: Das Formproblem des Dramas, Dissertation Erlangen 1908.
Henning, Erich: De tragicorum Atticorum narrationibus, Dissertation Göttingen 1910.

Hense, Otto: Die Modifikation der Maske in der griech. Tragödie [2], Freiburg i. Brg. 1905.
— Studien zu Sophokles, Leipzig 1880.
Kiefer, Karl: Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne, Heidelberg 1909.
Kroll, Wilhelm: Szenische Illusion im fünften Jahrhundert, in: Satura Viadrina, Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen des philolog. Vereins zu Breslau, Breslau 1896.
Lindskog, Claes: Studien zum antiken Drama I., Lund 1897.
Mayerhöfer, Franz: Über die Schlüsse der erhaltenen griechischen Tragödien, Dissertation Erlangen 1908.
Muff, Christian: Der Chor in den Sieben des Aischylos, Progr. Stettin 1882.
— Die chorische Technik des Sophokles, Halle 1877.
Neckel, Georg: Das Ekkyklema, Progr. Friedland in Mecklenburg 1890.
Nestle, Wilhelm: Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung, Stuttgart 1901.
Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie I[4], Leipzig 1894.
Oeri, Johann: Das epische Element in der griechischen Tragödie, 21. Jahrg. d. Ver. schweiz. Gymnasiallehrer, Basel 1889.
Rahm, August: Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Sophokles (und Euripides), Progr. Sondershausen 1907.
Richter, Paul: Zur Dramaturgie des Aeschylus, Leipzig 1892.
Robert, Carl: Die Szenerie des Aias, der Eirene und des Prometheus, Hermes 31 (1896) p. 530 ff.
Rohde, Erwin: Psyche II[4], Tübingen 1907, p. 224 f.
Roemer, Adolf: Über den literar-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums, aus d. Abh. d. k. b. Ak. d. W. I. 11. 1901 XXII. Bd. I. Abt., München 1901.
Schmid, Wilhelm: Kritisches und Exegetisches zu Euripides Kyklops. Philolog. 55. (N. F. 1896) p. 59 ff.
Schrader, Hermann: Zur Würdigung des deus ex machina in der griech. Tragödie. Rhein. Mus. N. F. 23 (1868) p. 103 ff.
Steiger, Hugo: Euripides, seine Dichtung und seine Persönlichkeit in: das Erbe der Alten, Heft 5. Leipzig 1912.
Weil, Henri: Etudes sur le drame antique, Paris 1897.
Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich v.: Analecta Euripidea. Berlin 1875.
— Die griechische Literatur des Altertums, Kultur der Gegenwart I, 8, Berlin und Leipzig 1905.

Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich v.: Griechische Tragödien I[5] (1907), II[2] (1901), III (1906) Berlin.
— Die beiden Elektren, Hermes 18 (1883) p. 214 ff.
Wilbrandt, Adolf: Sophokles ausgewählte Tragödien (König Oed., Oed. in Kol. Antigone, Elektra) mit Rücksicht auf die Bühne übertragen [2], München 1903.

Die benutzten Textausgaben sind:

1. Aeschyli tragoediae iter. ed. Henr. Weil. (Teubner 1907).
2. Sophoclis tragoediae, rec. Guil. Dindorf, Ed. VI cur. S. Mekler. (Teubner 1896.)
3. Euripidis fabulae recogn. Gilb. Murray, I. II. III. tom. (Script. Classic. Bibl. Oxon. 1913).

Die benutzten Scholienausgaben sind:

1. Für Aischylos in: Aeschyli fabulae, Vitelli-Weklein I, Berlin 1875.
2. Scholia in Sophoclis tragoedias vetera ed. Petrus N. Papageorgius (Teubner 1888).
3. Scholia in Euripidem ed. Eduard Schwartz vol. I. (1897), vol. II. (1891) Berlin.

Die kommentierten Ausgaben wurden möglichst vollständig durchgesehen. Die namentlich angeführten sind:

1. zu Aischylos:
   Perser: Teufel-Wecklein[4] (Leipzig 1901).
   Oresteia: Wecklein, Nikolaus (Leipzig 1888).
   Choephoren: Blaß, Friedrich (Halle 1906).
2. zu Sophokles:
   Antigone: Schneidewin-Nauck IV, 10. Aufl. von Ewald Bruhn (Berlin 1904).
   Elektra: Kaibel, Georg (Leipzig 1896).
   Trachinierinnen: Schneidewin-Nauck VI[6] (Berlin 1891).
   Oidipus v. Kol.: Schneidewin-Nauck III, 9. Aufl. v. Ludwig Radermacher (Berlin 1909).
3. zu Euripides:
   Medea: Wecklein[3] (Leipzig 1891).
   Hippolytos: Wilamowitz (Berlin 1891).
   Herakles: Wilamowitz I, II[2] (Berlin 1895).
   Elektra: Wecklein (Berlin 1906).
   Taur. Iphigeneia: Wecklein[2] (Leipzig 1888).
   Orestes: Wecklein (Leipzig und Berlin 1906).

I. Kapitel.

Die Vorbereitung der Katastrophe.

---

§ 1. Die Vorbereitung auf die Katastrophe ist schlechthin die ganze derselben vorangehende Handlung, also der beste Teil des Dramas selbst. Hier soll die Untersuchung dieses weiten Gebietes nur unter dem einen Gesichtspunkt unternommen werden, inwieweit die der Katastrophe vorangehenden Szenen dazu dienen den Zuschauer mit dem Ereignis vertraut zu machen, das die Lösung bringen sollte.

Das war nämlich viel mehr, als für die moderne, Lebensbedingung für die antike Tragödie. Die griechischen Tragiker pflegten überhaupt Begebenheiten mit verwickelter äußerer Handlung ihrer Bühne[1]) fernzuhalten. Da aber gerade in der Katastrophe eine solche begriffen war, kam es nie zu einer unmittelbaren Darstellung derselben. Umsomehr bestand deshalb Anlaß, den Zuschauer schon im Voraus über die Begebenheiten aufzuklären, an denen er selbst nicht Anteil nehmen sollte. Dieser Umstand allein war jedoch hiebei nicht ausschlaggebend. Denn wurde die fragliche Handlung auch nicht wirklich vorgeführt, so wurde doch über sie von Boten, noch dazu um so ausführlicher, Bericht erstattet,

---

[1]) Ich spreche davon natürlich nur in übertragenem Sinne. Die Frage des „Theaterproblems" rollt auf mit entsprechender Literaturangabe Gercke-Norden, Einl. I p. 335 ff. Die einzelnen Fragen behandelt geistreich E. Bethe in seinen Prolegomena.

oder sie spielte sich durch Rufe beteiligter Personen hinter der Szene sogar in gewissem Sinne gegenwärtig ab, der Zusammenhang blieb also auch so bestehen. Der Grund, der die griechischen Theaterdichter veranlaßt hat schon vor Eintritt der Katastrophe das sie betreffende Ereignis so klar und breit zu erörtern, ist vor allem auch in dem Bildungsstand des Publikums zu suchen, für das sie gedichtet haben. Man hat bisher viel zu wenig Nachdruck auf diese Tatsache gelegt und in die Betrachtung des griechischen Dramas den wissenschaftlichen Standpunkt des modernen Philologen hineingetragen. Das macht sich besonders in Fragen des Mythos bemerkbar. Man sollte bedenken, wie bei uns der Mann aus dem Volke den entsprechenden Stoffen gegenübersteht und mit welchen Vorkenntnissen er sich die entsprechenden Stücke ansieht. Und neuerdings ist auch nachgewiesen worden, daß die überwiegende Mehrzahl der athenischen Theaterbesucher nicht entfernt die Kenntnisse besaßen, die wir bei ihnen vorauszusetzen pflegen, weder was die Gedichte Homers [1]), nach den übrigen Sagenschatz, anbelangt [2]), daß vielmehr „die Kenntnis scheinbar so bekannter Mythen als das Vorrecht der Gebildeten, die im Besitze von Büchern sind, und der Dichter angesehen wird, die durch ihre Tragödien zur Quelle der Belehrung über Mythen werden". [3]) Daran müssen wir unbedingt festhalten und nicht an jedes Stück mit der Voraussetzung herangehen, daß der stoffliche Verlauf desselben dem Zuschauer schon vor der Aufführung bekannt war.

Was das ernste Theater heute oft ist, ein Treffpunkt fast nur der Gebildeten, war es im Altertum nie, und zuerst aus diesen völlig andersgearteten Theaterverhältnissen heraus können wir das Fehlen besonderer Spannungen verstehen, wie

[1]) A. Roemer, Bildungsstand, p. 52 ff.

[2]) Dslbe. p. 56. Einen Schluß auf den Bildungsstand der weiteren Schichten des athenischen Theaterpublikums erlauben die bekannten Verse Hippolytos 451 ff. wohl nicht. Das ist ganz Euripides, der da spricht.

[3]) Dslbe. p. 56.

es für die antike Tragödie charakteristisch ist. Das tritt aber gerade im Augenblick der Katastrophe am deutlichsten in Erscheinung. Hier war es dem Dichter nicht gestattet, durch Schweigen oder Verhüllen, durch Andeutungen und halbe Winke die Zukunft in ein reizvolles und spannendes Dunkel zu hüllen und durch Überraschungen zu wirken. Sobald der Zuschauer einmal die Nähe der Entscheidung erkannte, wollte er auch genau und unzweideutig wissen, worum sie ging und sich drehte, da sie ja seinem sinnlichen Schauen entrückt war. „Aus der Bedingung, einer ganzen Bevölkerung dienen zu müssen, kam das Drama nicht mehr heraus, es blieb dazu verurteilt die riesige Angelegenheit einer solchen zu sein." [1]) Auf Klarheit in diesen Dingen kam es also vor allem an, weniger auf die Frage des Gelingens oder Mißlingens, des Sieges oder Unterganges. Denn die konnte sich der Zuschauer ja oft selber beantworten, wenn ihm der Dichter die Vorbedingungen alle mitgeteilt hatte. Aber deswegen anzunehmen, daß damit alle „materielle, in Ereignissen und Ausgang liegende" [2]) Spannung aus der griechischen Tragödie ausgeschaltet wäre, geht denn doch zu weit, wir werden vielmehr später feststellen können, daß sie gerade in ihr oft einen besonders kunstmäßigen Ausdruck findet.

Das Katastrophenereignis durch die letzte Stufe der dramatischen Entwicklung bezeichnet.

§ 2.

Oft ist die Handlung eine so einfache, daß es gar keiner besonderen Erläuterung bedarf und mit der letzten Stufe der dramatischen Entwicklung an und für sich schon die Bezeichnung des Katastrophenereignisses gegeben ist. Wenn Eteokles in den Sieben ausdrücklich erklärt hat seinem Bruder entgegentreten zu wollen (v. 597 ff.), so weiß das Publikum ohne weiteres, daß sich jetzt, während der Chor sein Lied vom

---

[1]) J. Burckhardt p. 215.

[2]) Dslbe. p. 230.

Walten der furchtbaren Ate singt, der Bruderkampf vollziehen muß. Der König des Argivervolkes in den Hiketiden erklärt sich nach langem Schwanken bereit die Angelegenheit der Danaostöchter vor die Volksversammlung zu bringen (v. 468 ff.). Wenn sich Danaos und der König entfernt haben, der Chor sein Lied zu singen anhebt und gleichsam hinter der Bühne die Fäden der Handlung weitergesponnen werden, nimmt der Zuschauer zwar nicht direkt Anteil an den Vorgängen, aber er ist doch so eingehend davon unterrichtet, daß er sie deutlich vor seinem geistigen Auge stehen sieht.

So aller Spannung bar und ohne alle Seitenwege wie im ersten Teil der Hekabe ist allerdings die Handlung der griechischen Tragödie selten. Da ist schon aus dem Prolog (v. 37) die Notwendigkeit von Polyxenas Opfertod bekannt und über den Eintritt dieses Ereignisses nicht der mindeste Zweifel gelassen. Dann bringt (Parodos v. 106 ff.) der Chor gefangener Troerfrauen der greisen Hekabe die Nachricht vom Ratsbeschluß der Achaier und Odysseus erscheint um Polyxena zur Opferung abzuholen. Überredungsversuche auf beiden Seiten, von denen man von vornherein weiß, daß sie nichts helfen werden, der Jammer und Abschiedsschmerz der beiden Frauen machen die einfache Handlung aus, die hier schließen könnte, so wenig spannendes Interesse ist für das Katastrophenereignis selbst noch vorhanden.

Genau so liegt der Fall in der stoffverwandten aulischen Iphigeneia, nur daß es da erst noch allerlei Verwicklungen gibt (Rettungsversuch Agamemnons durch einen Brief, Eingreifen des Achilleus, Aufstand seiner Mannen), bis die Jungfrau zu dem Entschluß gelangt der augenblicklichen Verwirrung und Ratlosigkeit durch freiwilligen Opfertod für das Vaterland ein Ende zu machen. Die lange Rede, womit sie der Dichter ihre plötzliche Absicht wenigstens äußerlich motivieren läßt (v. 1368–1401), ist für das Verständnis der Katastrophe ganz ohne Bedeutung. Für deren weitere Aus-

führung kann nach unserem Geschmack überhaupt kein besonderes Interesse mehr vorhanden sein. Bezeichnend dafür ist, daß Schiller seine Übersetzung der aulischen Iphigeneia mit den Abschiedsworten der Agamemnonstochter schließen läßt: „Geliebte Sonne, fahre wohl (χαῖρέ μοι φίλον φάος)!" Das folgende Chorlied, während dessen in der griechischen Tragödie die Katastrophe, sofern überhaupt der Vorgang so bezeichnet werden darf, sich vollzieht und den Botenbericht läßt er beiseite, mit der Begründung: „Hier schließt die dramatische Handlung. Was noch folgt, ist die Erzählung von Iphigeniens Betragen beim Opfer und ihrer wunderbaren Errettung."

Das Katastrophenereignis durch eine Rede erläutert. § 3.

Noch deutlicher tritt die bewußte Absicht des Dichters, sein Publikum allen Zweifels zu überheben, hervor, wenn das Ereignis der Katastrophe unmittelbar vor Eintritt derselben Gegenstand einer erläuternden Rede ist.

So in den Trachinierinnen des Sophokles. In langer Rede (v. 531 ff.), deren Disposition sie gleich zu Anfang selbst angibt (v. 534 f.):

τὰ μὲν φράσουσα χερσὶν ἁτεχνησάμην
τὰ δ' οἷα πάσχω συγκατοικτιουμένη,

verkündet Deianeira, welche Vorbereitungen sie getroffen habe, sich der Liebe ihres Gatten zu versichern, wobei sie natürlich zur Verteidigung ihres Vorgehens den Mädchen ihren Kummer klagt, den zweiten Dispositionspunkt also zuerst ausführt. [1]) Solange Lichas noch anwesend ist, darf die verderbliche Wirkung des Zaubermittels nicht erprobt sein. Andererseits aber litt es die σαφήνεια nicht, daß dem Publikum die verhängnisvolle Eigenschaft des mit dem Nessosblut getränkten Gewandes vorher verborgen blieb. Darum muß Deianeira erst

[1]) H. Deckinger p. 114 bemerkt hiezu mit Recht, es trete die Absicht des Dichters, den Zuhörer auf diese Weise zu unterrichten, beinahe zu deutlich hervor.

dem Lichas das Festgeschenk für ihren Gatten übergeben und, wenn sie dann durch Zufall eine sichere Probe von dem schlimmen Einfluß ihres Liebeszaubers erhalten hat, kann sie in einer zweiten längeren Rede (v. 672 ff.), in der sie den sonderbaren Vorgang im Hause und die ihr daraus erwachsenen Besorgnisse dem Chore mitteilt, den Zuschauer weiter auf den schrecklichen Vorgang vorbereiten, mit dessen Bericht Hyllos (v. 734 ff.) dann sofort beginnen darf.

Wenn im Oidipus auf Kolonos der blinde Greis gehört hat, der Ort, an den er gelangt sei, gelte den Eumeniden heilig (v. 42 f.), weiß er zugleich auch, daß sich hier sein Geschick erfüllen wird. Das ist der Inhalt der „Katastrophe" dieses Stückes. Aber da das wunderbare Begebnis nicht vor den Augen des Publikums stattfinden konnte, läßt der Dichter hierüber den Oidipus ausführlich Mitteilung machen. Denn er allein ist es ja, der es wissen kann. Schon in dem feierlichen Gebet, in dem er sich an die πότνιαι δεινῶπες wendet (v. 84 ff.) löst er diese Aufgabe und enthüllt sein ganzes bevorstehendes Schicksal. Damit war jedoch noch kein Drama geschaffen. Die Handlung desselben besteht nun darin, daß diese so nahe Erlösung in einer Reihe von Szenen in Frage gestellt wird, wodurch Sophokles auch diesem spröden Stoff „Spannung und leidenschaftlichen Kampf von Haß und Liebe" [1]) abzugewinnen verstanden hat. Wenn dann des Zeus' Donner erschallt (v. 1456), von dem schon im Anfang des Stückes die Rede war (v. 94 f.), ist die Handlung unmittelbar vor der Katastrophe angelangt. Da verkündet Oidipus noch einmal den geheimnisvollen Vorgang der nächsten Augenblicke und seine Bedeutung für die Stadt Athen (Rede mit vorangehendem Diverbium zwischen Oidipus und Theseus v. 1518 ff.).

Dieser Technik begegnen wir dann bei Euripides auffallend häufig, bezeichnenderweise in der ersten Zeit seines

[1]) G. Freytag p. 153.

Schaffens ebensogut wie später noch. Die Lösung des Knotens in der Alkestis bringt die edle Rettertat des Herakles. Schon im Prolog (v. 64ff.) hat Appollon dem Thanatos prophezeiht, es werde ihm sein Opfer Alkestis noch entrissen werden, und das Erscheinen des Herakles angedeutet. Schon ist Alkestis aus dem Leben geschieden, da trifft der angekündigte Retter ein. Admetos weiß den Gastfreund durch Verheimlichung des wahren Sachverhaltes im Trauerhause festzuhalten, aber bald wird Herakles eines Besseren belehrt (v. 821ff.) und da steht sofort der Enschluß bei ihm fest die Unglückliche den Armen des Todes zu entreißen und dem Herrn des Hauses seine opferbereite Dienstwilligkeit zu vergelten. Bevor er den Gewaltstreich unternimmt, legt er in längerer Rede (v. 837ff.) seine Absichten dar, und wie in diesem Stücke eine Epiparodes benötigt wird, so dürfen wir die Darlegung des Herakles fast als zweiten Prolog auffassen, der durch die Anwesenheit des *θεράπων* schlecht und recht motiviert ist.

Die Rache, die Medea an Jason nimmt, ist eine zweifache: Braut und Brautvater vernichtet sie ihm und, was ihn noch schwerer treffen mußte, die eigenen Söhne. Von Rachegedanken überhaupt spricht Medea zuerst an jener Stelle, wo sie den Chor um Passivität (*σιγᾶν*) im Falle einer dahin zielenden Handlung ihrerseits bittet (v. 259ff.). Darin bestärkt und zu beschleunigter Ausführung getrieben wird sie alsbald durch den Befehl des Königs Kreon, das Land zu verlassen (v. 271ff.). Sie hat sich noch eines Tages Frist zum Verweilen ausgebeten (v. 340ff.) und Erlaubnis dazu erhalten. Jetzt also muß sie ihr Rachewerk ausüben. Niemand steht ihr beratend und helfend zur Seite. Der Chor ist neutral. So plant sie allein die Rache und entwickelt ihren Plan in zwei umfangreichen Reden, die gegenseitig eine Steigerung bedeuten und das allmähliche Reifen des Planes veranschaulichen. Wenn sie zum ersten Mal von ihrem Vorhaben eingehender spricht (v. 364ff.) — denn mit Rachegedanken trägt sie sich schon längst (v. 36ff., 91ff., 113ff; vgl. oben!) — zeigt

sie sich wohl fest entschlossen, aber noch unklar über die Ausführung ihres Entschlusses. Drei ihrer Feinde will sie an dem Tage noch zu Leichen machen, *τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροὺς θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν* und auch an Mitteln und Wegen fehlt es ihr nicht dazu. Aber da muß sie sich selbst den Einwand machen: *καὶ δὴ τεθνᾶσι. τίς με δέξεται πόλις;* das ist der ausschlaggebende Grund, weshalb sie noch keine bestimmte Absicht äußert. Das Hindernis hat der Dichter dann einfach beseitigt durch die skrupellose Einführung des Aigeus (v. 665—763), der Medea durch einen möglichst feierlichen Eid (v. 752 f.) Aufnahme und Schutz zusichern muß. Mittlerweile ist auch das Maß der Bitterkeit und Kränkung voll geworden (v. 446—626 Medea-Jason) und Medea kann nach diesen beiden eingeschobenen Szenen (Medea-Jason; Medea-Aigeus) in einer zweiten Rede klar und deutlich (*εἰς ὁδὸν βεβήκαμεν*) dem Chor ihren Plan entwickeln (v. 764—810), wie er sich in Wirklichkeit, Stufe für Stufe, abspielen soll[1]). Was aber dem Chor recht war, war es noch vielmehr dem Publikum.

Die Andromache verdient insofern besondere Erwähnung als das Katastrophenereignis hier förmlich bei den Haaren herbeigezogen ist. Es war äußerst billig die Verwicklung dadurch zu entwirren, daß der Stein des Anstoßes, Neoptolemos, einfach auf die Seite geräumt wird. Zu diesem Zweck führt der Dichter die Person des Orestes ein. Er muß Hermione beistehen, die ihr an Andromache begangenes Unrecht eingesehen hat und deswegen die Rache des Gatten fürchtet. Für ein Intriguenstück, wie es die Andromache ist[2]), hat der

[1]) Ganz unmotiviert tritt hier (v. 290 ff.) an Stelle der Ermordung Jasons die der Kinder, aber die nachträgliche Begründung fehlt nicht (v. 817 *οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις*). Überdies versäumt es der Dichter nicht, den Seelenkampf Medeas zwischen Mutterliebe und Leidenschaft ergreifend zu schildern (v. 1021 ff.), welche Unterlassungssünde ihm auch niemals zu verzeihen wäre.

[2]) Vgl. Christ-Schmid p. 361.

Dichter die Einführung des Orestes genügend motiviert. Er liebt Hermione, war schon einmal mit ihr verlobt, hat nur auf ihre Entzweiung mit Neoptolemos gewartet und wie alle diese von Euripides mit Vorliebe den Verhältnissen des wirklichen Lebens entliehenen Motive lauten (v. 959ff.). Den Anschlag auf Neoptolemos hat er, wenn er auftritt, bereits ins Werk gesetzt. Diesbezügliche Andeutungen macht er in einer Rede (v. 993ff.), welche die notwendige Aufklärung für den hernach vor sich gehenden Untergang des Achilleussohnes enthält.

In den Bakchen dreht sich die Katastrophe um die Bestrafung des Pentheus durch Dionysos. Zwar hat der Zuschauer aus mancherlei Proben die Allgewalt des Gottes erkannt, und wenn er das Greisenpaar Kadmos und Teiresias gläubigen Sinnes zu den bakchischen Orgien hat enteilen sehen, mag ihm vor der Rache bangen, die Dionysos an seinem hartnäckigen Widersacher nehmen wird. Aber wenn sich auch alsbald das Spiel durchschauen läßt, das der unerkannte Gott mit ihm treibt, so würde der Zuschauer doch nur dann dem Vorgang mit Verständnis folgen können, wenn er sich auch wirklich vor seinen Augen vollzöge. Da dies aber nicht der Fall sein kann, muß Dionysos in einer Ansprache an die Bakchantinnen (v. 848—861) – tatsächlich im Interesse des Publikums – seinen Plan darlegen.

In allen den genannten Stücken ist also die Handlung jeweils vor der Katastrophe angelangt. Aber da sich dieselbe nicht vor den Augen des Publikums vollzieht, hat es der Dichter für nötig erachtet in entsprechender Auseinandersetzung die Zuschauer darüber aufzuklären, was nun – hinter der Szene – weiter geschehen werde.

Erläuterung des Katastrophenereignisses als Kompositionsmotiv ganzer Szenen.

Einen größeren Umfang und eine andere Gestalt nimmt diese Auseinandersetzung in den weiter zu besprechenden Stücken an.

Wie oben einzelne bald längere, bald kürzere Reden, so sehen wir hier ganze Szenen in den Dienst der σαφήνεια gestellt. In diesem Sinne sei zunächst dem Agamemnon des Aischylos eine ausführliche Untersuchung gewidmet!

§ 4.

Agamemnon.

Der Schwerpunkt des Agamemnon ist die Tat der Klytaimestra. Was dieser Tat vorhergeht, enthält einige unerläßliche äußere Vorgänge. Es wird geopfert, ein Bote von Troja kommt und dann Agamemnon selbst. Aber die innere Handlung „schreitet in der ganzen ersten Hälfte des Dramas kaum vorwärts" [1]), sie wird durch eine andere allerdings großartige Wirkung ersetzt, die Erzeugung von Stimmung. Das Merkwürdige an der Ökonomie des Stückes besteht also darin, daß die Tat Klytaimestras nicht aus Vorbereitungen und deren Motiven hervorwächst, so daß wir gegenwärtig daran teilnehmen und sie nicht bloß in ihrer Ausführung, sondern auch in ihrem Werden miterleben könnten. Vielmehr ist diese Tat „das Primäre, das Sekundäre erst sind die Motive, die dazu geführt haben" [2]).

Prolog.

Je weiter wir nämlich in unserem Drama zurückgehen, desto klarer zeigt es sich, daß die Beziehungen zu Klytaimestras Mordplan in nichts als dunklen Andeutungen bestehen, die manchmal kaum merklich hervortreten konnten. So steht es mit den Worten des Wächters (v. 16 ff., 34 ff.), so bedeutungsvoll sie sind, sie weisen uns doch nur auf irgend ein verborgenes Grauen, auf etwas Unheimliches hin, das mit der Rückkehr des Herrschers in Verbindung steht. Nur so viel folgt aus den Winken des Wächters: Es ist etwas faul im Hause Agamemnons.

Chorparodos (und erstes Stasimon).

Voller Spannung sehen wir darum dem ersten Chorlied entgegen. Und es scheint auch, als ob es den Schleier ein

[1]) Wilam. Gr. Trag. II. p. 31.

[2]) H. Deckinger p. 29.

wenig lüften wollte, so daß wir dahinter Gestalten und Bilder auftauchen sehen. Aber auch die sind wieder, wie der ganze Sang, in ein unbegreifliches Halbdunkel gehüllt. Die bange Sorge der Greise, die ja vom Falle Trojas noch nicht unterrichtet sind, gilt wohl zunächst der Gegenwart. Das zeigt sich, wenn sie allerorten die heiligen Opferflammen aufsteigen sehen, da ist ihre erste Vermutung: eine Botschaft ist eingetroffen, — eine Siegesbotschaft vielleicht (v. 83 ff.).

Kalchas' Seherspruch.

Aber sie sehen auch in die Zukunft hinein, vielmehr sogar; sie bangen vor etwas, wovon sie nicht glauben möchten, daß es einmal geschehen wird, sie sprechen es nicht aus. Sie erinnern sich an die alte Prophezeiung des Kalchas (v. 123 ff.): aber die Prophezeiung ergeht sich in unverständlichen Rätseln, wo wir Aufklärung wünschen. Kalchas fleht zur Gottheit (v. 148 ff.), sie möge das Griechenvolk vor einem anderen widernatürlichen Opfer bewahren, das

unüberwindlichen,
Gattenliebe vernichtenden
Hader entfache (Wilam.)[1]).

Die Ausdrücke werden in der Folge noch stärker und bezeichnender. Aber Namen und klare Beziehungen hören wir nicht. Zwar fügt der Chor am Schluß noch hinzu, daß Kalchas' Seherspruch dem Hause Agamemnons gelte (v. 156 f.). Im Grunde jedoch ist seine Aussage ebenso unbestimmt: denn daß die Vorhersage neben vielem Guten *(ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς)* auch schlimme Kunde *(μόρσιμα)* enthält, das merken wir selber, das braucht er gar nicht besonders hervorzuheben, damit wiederholt er nur die doppelsinnige Deutung des Adlerzeichens durch Kalchas v. 145: *δεξιὰ μέν, κατάμομφα δὲ φάσματα στρουθῶν*[2]).

---

[1]) Vgl. v. 151 ff.!

[2]) Weil zu v. 145: Passeres ex Iliadis libro secundo huc volasse monuit Dindorf.

Die Tat Agamemnons.

Wie hier die Voraussetzung der Prophezeiung, die Schlachtung der Iphigeneia, in die umschreibenden Worte ἑτέρα θυσία gehüllt ist, so fehlt zu den Strophen, wo nun tatsächlich die Opferung in klaren Worten geschildert wird (v. 184—246), die alle Zweifel ausschließende Schlußfolgerung: Wegen dieser Opferung ihrer Tochter ist Klytaimestra von Rachegedanken erfüllt. Auch die Greise verurteilen Agamemnons Tat. Aber sie machen den nächsten Schritt nicht. Sie weichen ausdrücklich aus, beziehen sich auf Kalchas Seherspruch, der doch selbst nichts Bestimmtes enthielt, v. 247 f.

τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐνέπω.
τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι.

Und sie begründen auch ihr Verhalten: „Zukünftige Dinge hört man immer noch früh genug. Wozu vorher schon jammern?“ [1])

Sieg des Guten.

Begonnen hat der Chor sein Lied „mit der unbedingten Zuversicht, daß Gott Recht schaffen wird, ein Gott, der selbst das Ausnehmen eines Geiernestes als eine Störung seines Friedens betrachtet“. [2]) Denn den Zorn der Götter kann niemand beschwichtigen, welcher sich gleich Paris schwer vergangen hat (v. 67 ff.) Dem steht gegenüber die Tatsache, von welcher der Chor überzeugt ist: Agamemnon hat ein Verbrechen begangen (v. 218 ff.). Und wieder fehlt die bestimmte Schlußfolgerung: Dafür wird er büßen müssen. Freilich wenn das Gebet: τὸ δ' εὖ νικάτω zum Himmel steigt, ist es dreimal von einem „Wehe“ begleitet (vgl. v. 121, 139, 159). Aber die Befürchtungen, die es in der Seele des Hörers entfacht, die können nur dunkel und allgemein sein.

πάθει μάθος

Allgemein hält der Chor auch sonst seine Gedanken: „Im Mittelpunkte seines Liedes hat eine Anrufung des Zeus gestanden, in dem allein das Denken Frieden finde, der den Menschen den Weg der Erkenntnis gewiesen hat — der geht

---

[1]) v. 251 τὸ μέλλον δ' ἐπεὶ γένοιτ' ἂν κλύοις, πρὸ χαιρέτω.
[2]) Wilam Gr. Trag. II p. 32 zu v. 55 ff.

durch Leiden".[1]) πάθει μάθος, das ist der tiefe Grundakkord, der auch am Schluß wieder aufklingt v. 250

Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσι μαθεῖν ἐπιρρέπει.

Gottes Wille war es auch, was Artemis forderte: Die Opferung der Jungfrau (v. 201: προφέρων Ἄρτεμιν). Aber es hieß von ihr: στυγεῖ δὲ δεῖπνον αἰετῶν (v. 138), und wenn der Chor ihre Fürsorge für alles junge Getier hervorhebt (v. 140 ff.), dann glauben wir nicht, daß sie nach dem Blut des Mädchens verlangte. Auch hier nicht anders wie sonst im ganzen Liede: Rätsel und ungelöste Fragen stoßen uns überall auf, wohin wir auch schauen. Das eine jedoch steht jetzt fest, die Zweideutigkeit ist eine gewollte, eine bestimmte Absicht, irgend ein Zwang liegt diesen halben Andeutungen des Dichters zu grunde.

Wir gehen zunächst noch weiter in unserer Betrachtung. Mit dem Chorlied ist die Exposition abgeschlossen.[2]) Der folgende Teil des Dramas bis zum Eintritt Agamemnons in seinen Palast bezweckt alles andere eher als uns über das nahende Unheil aufzuklären. Einmal noch fällt eine Andeutung von Seiten des Chors (v. 548 u. 550), aber sie bietet noch weniger positive Anhaltspunkte wie die Winke des Wächters im Prolog. Der Herold möchte wissen, warum sich die in der Heimat Zurückgebliebenen nach dem fernen Heere sehnten, er fragt nach dem Grund der Erbitterung (στύγος v. 547) und Furcht, auf die der Chor angespielt hat, aber der weicht jetzt aus und der Herold dringt in seiner — natürlich vom Dichter gewollten — Arglosigkeit nicht weiter in ihn: εὖ γὰρ πέπρακται (v. 551), so sieht er die Dinge an. Selbst Klytaimestra, die doch voll der schlimmen Pläne ist, zieht den Schleier nicht weg von ihrer Seele. Noch durchschauen wir nicht die Riesengestalt dieser Verbrecherin. Nirgends finden wir einen direkten Hinweis auf eheliche Untreue

Chor und Herold.

Charakterzeichnung Klytaimestras

[1]) Wilam. zu v. 160 ff.

[2]) Vgl. P. Richter p. 149.

von ihrer Seite, im Gegenteil, sie selbst bezeugt uns, wie sehr sie von Gattenliebe erfüllt sei. In fast auffälliger Weise hebt sie das hervor. Einen prächtigen Einzug will sie dem lieben Mann bereiten, dessen Heimkehr für sie ein Freudentag sein wird. Voll Sehnsucht harrt sie seiner und sie darf es, denn allerwegen hat sie ihm die Treue bewahrt (v. 598 ff.), wie sie es später denn auch ihm selbst gegenüber (v. 855 ff.) in beredten Worten schildert. Sind die Worte auch an den Herold gerichtet, damit er sie dem Agamemnon melde (ταῦτ' ἀπάγγειλον πόσει v. 604), so tragen sie doch sicherlich mit dazu bei, die Ungewißheit des Zuschauers zu erhöhen. Kein Wort deutet auf die Leidenschaft der Rache und des Hasses hin, die gleich Feuerflammen in ihr lodert, und mag der Zuschauer immerhin ihrem Spiel nicht glauben, Gewißheit bekommt er doch nicht und in seiner Seele bleibt nur der Zweifel zurück. Der Chor aber kommt Klytaimestra überall in diesen Szenen mit tiefster Ehrfurcht entgegen, keinesfalls bestreitet er ihr Gebahren als Ausdruck echter Gefühle.[1])

Resultate.

Die Untersuchung all dieser Momente hat also ergeben, daß Aischylos nirgends einen bestimmten Anhaltspunkt für die in der Katastrophe dargestellte Tat gegeben hat. Es fand sich bisher keine Stelle im Drama, wo er in diesem Sinn eine bestimmte Zusage gemacht hätte. Der Grund hiefür ist nicht allzu verborgen. Der Dichter durfte den Plan der Klytaimestra, so wie er sich einmal die Situation gestaltet hatte, nicht zur offen bekannten Tatsache werden lassen, sonst war ja sein Agamemnon gar nicht möglich. Sonst hätte sich der Zuschauer ja unbedingt die Frage vorlegen müssen: Wie ist es möglich, daß Agamemnon nichts von dem ihm drohenden Unheil erfährt? Wie kommt es, daß ihn niemand warnt, obwohl die Kunde davon sogar in die Reihen des Volkes gedrungen ist? Solange bis er reif geworden war zur Tat,

[1]) Vgl. P. Richter p. 149: „Dem Chor aber liegt alles Arge fern, er hört nur ihre verständigen Worte und lobt sie darob . . . .“

mußte dieser Plan Geheimnis bleiben, wenn er gelingen sollte. Man denke nur, wie sofort bei den Hilferufen Agamemnons der Chor den Gedanken ausspricht, das Volk zusammenzurufen (v. 1348f.) oder den Königspalast zu stürmen (v. 1350 f.), oder wie er in der dramatisch bewegten Schlußszene dem Buhlen Klytaimestras bis zum äußersten entgegentritt. Mit diesem Faktor mußte Aischylos rechnen. Darum sehen wir das Verbrechen sich nicht offen vorbereiten wie in vielen ähnlichen Stücken, wo es durch die Wahl eines freundlich oder hilfsbereit gesinnten Chores ermöglicht wurde. Aber was den Menschen seines Dramas verborgen sein mußte, damit die Mordtat zustande kommen konnte, das durfte es nicht den Menschen auf den Zuschauerbänken sein. Die wollten wissen, worum sich die Sache drehte, worauf sie hinausging. Der Akt des Verbrechens durfte sie nicht wie ein jäher Blitz aus heiterem Himmel erreichen, wenn sie der vorangehenden Handlung nur halbwegs mit Interesse folgen sollten, aus ihr selber heraus mußte er entwickelt werden. Das war nun im Agamemnon nicht möglich, aber die Erkenntnis dieser Notwendigkeit hat den Dichter Auswege finden lassen.

Interesse des Zuschauers.

Er hat den Konflikt zunächst dadurch zu lösen versucht, daß er von den nötigen Punkten nur andeutungsweise sprechen ließ. So war zwar dem Publikum, wenn es die Winke nur verstand, die Möglichkeit gegeben Vermutungen anzustellen und dem verborgenen Gedankengange des Dichters zu folgen — es gewann Interesse für den Vorgang, aber es hatte kein Anrecht auf gesicherte, weil vom Dichter selbst zugestandene Tatsachen, die die Wahrscheinlichkeit seiner Handlung bedenklich gefährden konnten. Ganz einwandfrei freilich hat sich Aischylus so nicht aus der peinlichen Lage befreit, seine Spieler etwas und doch nichts wissen zu lassen. Dieser Chor und dieses Hausgesinde, die so bedeutungsvolle Winke machen können, weil sie das Publikum zur Aufklärung brauchte, selbst aber im Sinne der Handlung so viel wie nichts wissen dürfen, die befriedigen unser Verlangen nach Klarheit und

Andeutungen.

Wahrscheinlichkeit kaum. Aus demselben Grunde ist dem Dichter auch Klytaimestras Charakterzeichnung nicht ganz gelungen. Das Gewaltsame ihres Wesens betont er vom Anfang des Stückes an, so daß uns schließlich die scheußliche Mordtat nicht gerade unmöglich erscheint, weil sie psychologisch motiviert ist (vgl. v. 11 *γυναικὸς ἀνδρόβουλον κέαρ*, v. 351 *γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις*). Aber das Heuchlerische ihrer Natur konnte nur dann vollständig zur Wirkung gelangen, wenn der Zuschauer hierüber bald möglichst im Klaren war. Der Dichter merkt ja auch selber, daß es ihm nicht so recht gelungen ist, ihr Doppelspiel zur Anschauung zu bringen; das sagen uns schon die Worte des Chors an Agamemnon am Schlusse der langen Begrüßungsrede v. 807 ff.: *γνώσῃ δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος τόν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν* —, oder aber, wenn man die nicht gelten lassen will, doch sicher die primitive Motivierung, mit der Klytaimestra nach vollbrachter Tat — also jetzt erst! — ihr Gebahren offen kundgibt v. 1372 f.:

> *πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων*
> *τἀναντί' εἰπεῖν οὐκ αἰσχυνθήσομαι.*

Kasandraszene v. 1035 ff.

So hätten auch diese Andeutungen nimmer genügt, um auf ihrer Basis die Katastrophe sich in gewöhnlicher Weise vollziehen zu lassen. Denn was wir aus der düsteren Grundstimmung des Chors und den sonstigen Andeutungen mit sicherem Gefühle entnehmen können, ist schließlich nur das eine: es naht ein Unheil. Alles andere sind nur Vermutungen ohne bestimmten Hintergrund. Denn der Dichter durfte ja selber nicht mehr verraten. Es mußte erst Zeit und Rat dazu werden. Der Augenblick war so günstig wie möglich, als sich hinter Agamemnon die Pforten des Hauses schlossen. Freilich auch jetzt noch hat der Dichter mit dem Chor zu rechnen, der Agamemnon ergeben gesinnt ist und sofort eingreifen müßte, wenn er den Mordplan durchschaute. Entfernen aus der Orchestra konnte ihn der Dichter nicht, er hat sich eben — schlecht und recht — damit abgefunden. Um aber für den

Zuschauer die Hülle von den Rätseln zu lösen, hat er die Kasandraszene (v. 1035ff.) geschaffen — und das war ein Wurf von gewaltiger Kühnheit[1]). Die Aufgabe, welche sie in der Ökonomie des Agamemnon erfüllt, könnte nicht besser angegeben werden, als durch die Worte Kasandras (v. 1246) selbst

Ἀγαμέμνονός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόρον.

Denn erst durch sie wissen wir deutlich und klar, worum es sich handelt. Alles muß diese Szene nachholen, was der Dichter bisher zur Vorbereitung der Katastrophe nicht hat angeben können. Wir haben den Plan der Klytaimestra sich nicht entwickeln sehen. Aber jetzt enthüllt ihn uns die Seherin, kurz bevor er zur Tat wird und klärt uns über die Vorbereitungen auf, die die Meuchelmörderin getroffen hat. Dabei ist jedoch stets das eine zu beachten: Namen hat die Seherin noch keinen gebraucht. Wie viel Wert der Dichter darauf legt, so klar als möglich zu werden, folgt schon daraus, daß er Kasandra ihre Enthüllung in ruhig dahinströmenden Trimetern wiederholen läßt, im wesentlichen mit demselben Inhalt wie die vorausgehende, in leidenschaftlichen Rhythmen gehaltene Partie, wo infolge der Erregung und lyrischen Stimmung (Wechselgesang!) dem Zuhörer manches entgehen konnte, — und auch aus dem Grunde, den der Dichter gern für seine Wiederholung gebrauchte v. 1178 und (mit Unterdrückung des Bildes von der verschleierten jung vermählten Frau) v. 1183: φρενάσω οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων. Denn „erst mit dem Übergang von der epirrhematischen Komposition zu jambischen Trimetern (v. 1178ff.) gewinnen die Worte der Seherin konkretere Gestalt[2])". Diese Partie bildet auch insofern eine Erweiterung, als sie der Enthüllung des Mordplanes nun auch noch die

[1]) P. Richter p. 172 verkennt gänzlich die Bedeutung der Kasandraszene und weist ihr nur episodenhaften Charakter zu. Mit Recht spricht sich gegen ihn H. Weil p. 36 ff. (vgl. auch Christ-Schmidt p. 299, 2) aus: „Les visions de Cassandre nous font assister aux preparatifs du meurtre etc." Aber damit ist nicht viel gewonnen.

[2]) H. Deckinger p. 31.

Motive hinzufügt, aus denen er hervorwuchs. Der Zuschauer mußte doch, wenn er dem Hereinbrechen der Katastrophe mit ganzem Verständnis folgen sollte, nicht nur wissen, wie die Tat zustande kam, sondern auch, warum sie die Menschen des Dramas vollbrachten. Da steht nun voran die Schilderung des alten Fluches, der *κακὰ πάλαι πεπραγμένα* (v. 1184ff.); die ganze greuelvolle Vergangenheit des Hauses enthüllt die Seherin (vgl. die Vision von den Kindern und dem Mahl des Thyestes v. 1090 und 1095 ff., dann v. 1217 ff.). Das Schicksal, das rächend und sühnend über ihm waltet, wird personifiziert. Wie ein Chor lärmender Zecher erscheint es (*κῶμος* v. 1189), der im Hause festsitzt und nicht wie andere *κωμάζοντες* durch die Straßen schwärmt. An Menschenblut hat er sich berauscht, denn es ist — der Chor der furchtbaren Erinnyen[1]), und sein Lied von der *πρώταρχος ἄτη* (v. 1191 ff.: *ὑμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι πρώταρχον ἄτην*) klingt grell, trotz aller Harmonie (v. 1187: *σύμφθογγος οὐκ εὔφωνος*[2]).

Haltung des Chores in der Kasandraszene.

Die Bedeutung der Kasandraszene mag hiedurch klar geworden sein, aber es erübrigt sich noch die Frage: Wie hat der Dichter die Enthüllungen, die er im Interesse des Publikums machen mußte, mit dem Vorhandensein des Chors in Einklang gebracht? Zunächst einfach dadurch, daß er einen bewußten Gegensatz zwischen Chor und Publikum konstruierte und von den Punkten, die diesem zur Aufklärung dienten, jenen erklären ließ, daß er sie nicht verstehe. Das ist in der ganzen Szene so und eine ähnliche Bemerkung folgt der andern. Besonders auffallend wirkt es auch noch dadurch, daß der Chor alles andere zu begreifen zugibt, nur in dem, was Agamemnon betrifft, will er lauter *αἰνίγματα* sehen (vgl. v. 1093 f., v. 1105 f. *τούτων ἄιδρίς εἰμι τῶν μαντευμάτων. ἐκεῖνα δ' ἔγνων*, v. 1112 f.

[1]) Ich folge der Anm. Weckleins zu der Stelle, Orestie p. 110 zu v. 1188 ff.

[2]) Es kann hier nicht weiter auf eine Untersuchung der Motive im Agamemnon eingegangen werden. Vgl. hierüber P. Richter p. 168 und H. Deckinger p. 28 ff.

οὔπω ξυνῆκα κτλ., v. 1130 ff., v. 1162 ff., v. 1198 ff., v. 1242 ff. *τὴν μὲν Θυέστου δαῖτα . . . ξυνῆκα . . ., τὰ δ' ἄλλ' ἀκούσας ἐκ δρόμου πεσὼν τρέχω).* Aber mit dem Gebahren des Chores allein war der Sache nicht viel gedient. Einen Schein von Wahrheit mußte er für sich haben. Darum sind wir auch in dieser Szene vielfach auf Andeutungen angewiesen und es mag dahingestellt sein, ob die Mehrzahl des Publikums je die Anspielungen auf Aigisthos (1223 ff. und 1258 ff.) verstand, nachdem es vorher von ihm nicht einmal hatte sprechen hören. Denn daß das Verständnis im allgemeinen jetzt viel erleichtert wurde, nachdem man aus all der düsteren Stimmung heraus zur Gewißheit eines nahenden Unheils gelangt war, nachdem man Agamemnon und Klytaimestra einander hatte gegenüberstehen sehen, liegt auf der Hand. Es ist bemerkenswert, daß der Dichter auch gerade auf diese vorher dargestellten Szenen Bezug nimmt (v. 1227 ff., 1236 ff.). Da mußte vor der Seele des Zuschauers der Augenblick wieder lebendig werden, wo er Klytaimestra hatte aufjubeln hören über die glückliche Heimkehr des Gatten, wo er sie ihm gegenüber ihr Ränkespiel treiben sah, wie Schuppen mußte es ihm von den Augen fallen und in seiner ganzen Tragweite verstand er das *θῆλυς ἄρσενος φονεύς* (v. 1231). Daß aber der Dichter doch nicht vor einer Enthüllung mit so nüchterner Klarheit zurückschreckt, wie sie v. 1245 enthält: *Ἀγαμέμνονός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόρον*, mag nur den Gedanken bestärken, er habe dem Publikum wenigstens eine bestimmte Aussage machen wollen, durch die ein für allemal jede Unklarheit aus dem Wege geräumt war. Denn für den Chor war sie nicht nötig, alles andere eher und es ist sehr durchsichtig, wie er sich dabei seine Ruhe bewahrt: wie er sich vertröstet mit einem *ἀλλὰ μὴ γένοιτό πως*, wie er die Sache überhaupt wieder nicht verstanden haben will. Wer sollte denn eine solche Freveltat vollbringen, beruhigte er sich: *τίνος πρὸς ἀνδρὸς τοῦτ' ἄγος πορσύνεται* (v. 1251, ebenso v. 1253: *οὐ ξυνῆκα)*; dunkel sind ihm die Worte der Seherin wie ein pythischer

Orakelspruch (v. 1255). Tatsächlich wird nur der Name Agamemnons angeführt: v. 1225f. spricht Kasandra von ihm als ihrem Herren *(δεσπότῃ ἐμῷ)*, v. 1227 nennt sie ihn *νεῶν δ' ἔπαρχος Ἰλίου τ' ἀναστάτης*, v. 1246 endlich sagt sie es offen heraus, wen sie meint. Dadurch mußten für den Zuschauer alle Beziehungen gegeben sein, der Chor aber konnte auch jetzt noch den Mißverstehenden spielen, denn die Namen von Klytaimestra oder Aigisthos waren nirgends gefallen. Die Absicht des Dichters ist nicht zu verkennen. Zugleich dient aber auch das Gegengewicht des negierenden Chores der Erhaltung der Spannung. Es soll hiedurch die vorweggenommene Lösung aufgehoben oder wenigstens in Zweifel gestellt werden. Und tatsächlich gelingt das auch. Erst wenn der dumpfe Schrei Agamemnons aus dem Palaste dringt, atmet der Zuschauer auf, wie von einem ungeheueren Druck befreit.

Zusammenfassend setze ich das Resultat der vorangehenden Untersuchung hierher: Die Katastrophe im Agamemnon ist nicht das Endergebnis seiner Handlung, aus der sie mit notwendiger Folge hervorgehen mußte. Diese Handlung und ihre Motive werden vielmehr — soweit es nicht auch noch nach vollbrachter Tat geschieht — durch eine Reihe von Andeutungen, hauptsächlich aber durch eine eigens zu diesem Zwecke eingefügte Szene im Interesse des allgemeinen Verständnisses erläutert, weil der Mordplan vor seiner Ausführung für die Personen des Dramas Geheimnis bleiben mußte.

§ 5. Herakliden.

Wie sehr der griechische Dichter darauf bedacht war seinem Publikum das Verständnis der Handlung so bequem und leicht wie möglich zu machen, können wir aus einer Reihe von Dramen ersehen, in denen die Situation nicht die gewöhnliche ist, und deshalb gerade das Bestreben des Dichters, völlige Klarheit vor Eintritt der Katastrophe zu schaffen, besonders deutlich hervortritt.

In den Herakliden ist König Demophons Zusage, den Herakleskindern zu helfen, durch die Notwendigkeit eines Jungfrauenopfers (v. 407 ff.) hinfällig geworden. Durch den Heldenmut der Heraklestochter Makaria ist der religiösen Forderung Genüge geschehen und steht der Lösung des Konfliktes durch Waffenmacht nun nichts mehr im Wege. Aber da von der kriegerischen Angelegenheit bisher nicht mehr die Rede war, so wird noch eine besondere Szene (v. 630—748) eingeschoben, wodurch die augenblickliche Lage der Dinge sich dem Zuschauer aufklärt. Ein Knappe des Heraklessohnes Hyllos erscheint und macht die nötigen Mitteilungen, die ihm größtenteils im Laufe einer stychomythischen Szene Jolaos, der einstige Schildgenosse des Herakles, durch Fragen entlockt (vgl. v. 666 *ἡμῶν δ' ἔργον ἱστορεῖν τάδε*). Daran fügt Euripides noch den Entschluß des alten Degen am Kampfe gegen Argos teilzunehmen, den er auch tatsächlich ausführt, wobei das Gebahren des uralten Mannes auf uns fast einen komischen Eindruck macht. Dies hatte Euripides freilich nicht beabsichtigt, er wollte vielmehr durch Eingreifen des altersschwachen Jolaos in den Kampf und seine wunderbare Stärkung einen Glanzpunkt für seinen Botenbericht gewinnen. Wenn der Knappe und Jolaos abgetreten sind, kann über die augenblickliche Situation kein Zweifel und keine Ungewißheit mehr herrschen.

Herakles. § 6.

In derselben Absicht, seine Zuschauer auf die hinter die Bühne verlegte Katastrophe vorzubereiten und alle Unklarheit aus dem Wege zu räumen, hat Euripides in seinem Herakles eine merkwürdige Szene gedichtet[1]. Sie wächst nicht ganz aus derselben Situation hervor wie die Kasandraszene. Die Ermordung Agamemnons war von Anfang an beschlossen, nur durfte der Plan nicht laut werden. Dem Publikum aber, das

[1]) Vgl. H. Weil p. 194: „On peut la comparer avec celle des prophéties de Cassandre dans l'Agamemnon d'Eschyle".

ihm — um der Handlung folgen zu können — wissen mußte, öffnet Kasandra noch zur rechten Zeit mit ihren Prophezeiungen die Augen.

Das ist anders im Herakles. Da setzt nach der Ermordung des Lykos eine völlig fremde Handlung ein. Durch nichts ist der Zuschauer auf das Kommende vorbererеitet, nicht einmal die nunmehr wirksam eingreifenden Personen kennt er noch. Es sind somit dieselben Bedingungen gegeben, wie zu Beginn irgend eines anderen neuen Stückes. Der Dichter sah sich also vor die Notwendigkeit gestellt „gewissermaßen von neuem anzuheben, einen zweiten Prolog zu schreiben“[1]). Und er löst diese Aufgabe ganz so wie sonst, nur in kürzerer Frist.

V. 815ff. vollzieht sich die übliche Ankündigung der Göttererscheinung durch den Chor. Da er nicht mehr sagen kann, als daß er ein *φάσμα* sehe, und das griechische Publikum keinen Theaterzettel zur Verfügung hatte wie wir, stellt Iris zunächst ihre Begleiterin Lyssa, dann sich selbst vor, ganz ähnlich den Prologpersonen, um hierauf in Kürze darzulegen, worum es sich handelt und was ihr Erscheinen bezwecke. Mit der Aufforderung der Iris an Lyssa, ihr Werk zu beginnen (v. 833), wird schon in die eigentliche Handlung eingetreten. Der Zuschauer ist von allem unterrichtet, was er wissen muß um dem Vorgange hinter den Mauern des Palastes folgen zu können. Lyssas vorübergehende Weigerung dient nur noch zur Hervorhebung der Ungerechtigkeit, die dem armen Herakles im Augenblick widerfahren soll (v. 854 *σοί τ' οὐ παραινῶ μεγάλα βούλεσθαι κακά*). So steigert Euripides gerne die Wirkung auf das *ἔλεος* seiner Zuschauer. Und kurz vor Eintritt des Geschehnisses selbst erfolgt der Klarheit halber noch ein zusammenfassender Überblick über das Gräßliche, was sich alsbald drinnen ereignen wird (v. 861—866).

[1]) Wilam. Herakles I p. 121.

Von unnachahmlicher Wucht sind diese Trochäen, grauenvoll dämonisch wie ihr Inhalt, den Zuschauer im innersten Mark ergreifend, mit Spannung erfüllend, was nun kommen möchte. Die visionären Worte Lyssas (v. 867 ff.) zeigen sie schon am Werke.

Beratungsszenen. § 7.

Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich eine ganze Reihe von Szenen zusammenfassen, die alle dem gleichen Streben nach *σαφήνεια* entsprungen sind. Besonders bemerkenswert ist hier, daß wir dergleichen bei Aischylos und Sophokles — bei diesem wenigstens solange er nicht unter dem Einfluß euripideischer Manier steht — noch nicht finden, während Euripides Beispiele für „Beratungsszenen" in großer Anzahl bietet. Wir können also einmal eine deutliche Entwicklung auf dem Gebiete der dramatischen Technik buchen. Ein anschauliches Bild hievon läßt sich aus einem Vergleich der Choëphoren mit den Elektren des Sophokles und Euripides entwerfen.

Am Ende der großen Beschwörungsszene, die Aischylos am Grabe Agamemnons zwischen Orestes, Elektra und dem Chor stattfinden läßt um den Entschluß der Rache zu verstärken, fordert die Chorführerin Orestes auf jedem seine Aufgabe bei der Ausführung der Mordtat zuzuweisen. Das bisherige Gespräch (es handelte von dem Traum Klytaimestras) wird durch ein paar Worte abgeschlossen und zu seiner neuen Wendung übergeleitet v. 552 f.

γένοιτο δ' οὕτως. τἄλλα δ' ἐξηγοῦ φίλοις
τοῦ μὲν τί ποιεῖν, τοῦ δὲ μή τί δρᾶν λέγων.

Die Vorbereitungen, die Orestes hierauf in einer langen Rede (v. 554 ff. *ἁπλοῦς ὁ μῦθος* beginnt er) mit seinen Anordnungen trifft, beziehen sich freilich in der Hauptsache auf jene Szene, in der er — als Fremdling verkleidet — vor seine Mutter hintritt. Wenn der Zuschauer das Ränkespiel, das er dort treibt, verstehen sollte, mußte es vorher darüber aufge-

klärt werden. Das zu tun, bot sich hier kein Hindernis wie im Agamemnon. Der Chor, Elektra wirken ja mehr oder minder dabei mit. Aber es fallen doch auch einige Bemerkungen, die schon mit der Katastrophe zu tun haben. Da Elektra später nicht mehr auftritt (deren Schauspieler von nun an die Rolle der Klytaimestra zu übernehmen hatte) und der Zuschauer die Vorgänge im Hause nicht sehen kann, mußte ihre Mitwirkung bei der Tat schon hier angegeben werden: es fällt ihr die Aufgabe des *φυλάσσειν τἀν οἴκῳ* (v. 579) zu — in Wirklichkeit motiviert der Dichter damit nur ihre nunmehrige gänzliche Ausschaltung. Auch die Rolle, die der Chor zu spielen hat, wird bereits angedeutet (v. 581 ff. *γλῶσσαν εὔφημον φέρειν)*, sie besteht in einem doppelten: zu schweigen, wo es der Augenblick heischt *(σιγᾶν ὅπου δεῖ)*, gegebenenfalls aber auch einzugreifen *(καὶ λέγειν τὰ καίρια)*, womit die beiden Szenen Chor-Aigisthos und Chor-Amme vorbereitet sind. Von mehr Bedeutung ist es schon, was Aischylos richtig erkannt hat, daß für die Darstellung die beiden Mordtaten geschieden werden mußten, wenn das Publikum halbwegs mit Verständnis folgen sollte.[1]) Darin ist er für die beiden Nachfolger vorbildlich geworden. Aber der Gedanke war noch zu neu, als daß er ganz einwandfrei durchgeführt werden konnte. Klytaimestra wird einfach übergangen. An Aigisthos und seine Ermordung denkt der Dichter. Von ihm läßt er jetzt allein sprechen, darum dreht sich seine Gedankenarbeit[2]). Das Bild,

---

[1]) Bei Homer richtet sich die Rache des Orestes nur gegen Aigisthos. Klytaimestra ist dabei zwar ebenfalls umgekommen (γ 309 f. *τάφον μητρός τε στυγερῆς καὶ ἀνάλκιδος Αἰγίσθοιο)*, aber es ist nicht gesagt, daß sie durch die Hand des Sohnes fiel. Als Mörder beider erscheint Orestes zum erstenmal bei Pind. Pyth. XI. 38: *πέφνεν δὲ ματέρα, θῆκέ τε Αἴγισθον ἐν φοναῖς* (aus dem Jahre 474).

[2]) Man kann auch zu viel hinter den Worten des Dichters lesen. Dieses Schweigen des Orestes von seiner Mutter will Blaß Ausg. p. 17 aus seinem Charakter heraus deuten, als weile er in Gedanken lieber bei der Erlegung des Aigisthos als beim Muttertod.

das Orestes von den im Innern zu erwartenden Vorgängen entwirft (v 571 f.), nimmt bloß auf Aigisthos Bezug, läßt uns aber noch im Unklaren darüber, ob er zu Hause sein wird oder nicht; beide Eventualitäten sind in Betracht gezogen: es kann sein, daß Orestes den Feind auf des Vaters Thron sitzend antrifft, möglich aber auch, daß man ihn erst herbeiholen muß. Diese Ungewißheit hat etwas Spannendes für sich, mußte aber vom Zuschauer später gleichwohl peinlich empfunden werden, der die verkappten Rächer im Hause wußte und erst durch die Amme erfuhr, Aigisthos selbst sei nicht drinnen.

Eine ähnliche Rede, wie sie Orestes bei Aischylos hält, findet sich bei Sophokles gleich im Anfang des Stückes (v. 23 ff.) Auch sie dient dazu das Publikum in den listigen Plan einzuweihen, der auf der Seite der Gegenpartei allen Verdacht zerstreuen und den Rächern ungehinderten Eintritt ins Haus verschaffen sollte; darüber hinaus aber denkt Sophokles hier noch nicht. Etwas anderes, Neues tritt jetzt einstweilen in Aktion, was wir bei Aischylos und Euripides nicht finden, was Sophokles eigenste Erfindung ist. Schon einmal, in der Antigone, hatte er das Problem gestellt „eine Jungfrau durch das an sich der weiblichen Natur tief eingewurzelte Gefühl der Pietät bis an die äußerste Grenze der einem Mädchen psychologisch zuzutrauenden Energie und Unerschrockenheit zu treiben.“ [1]) Das interessiert ihn auch hier am nächsten. Aber nicht diese Problemstellung an sich ist dabei das Meisterhafte, sondern wie er an Stelle der ja von Aischylos her bekannten Handlung und ihres tatsächlichen Verlaufes die bei jenem nur lyrisch unbestimmt umrissene Gestalt Elektras schiebt um uns zu zeigen, wie sie aus tiefster Verzweiflung, die noch gesteigert wird durch den Kontrast mit Chrysothemis' Freudenbotschaft, zu dem für ein Mädchen unerhörten Entschluß gelangt, bis wohin er sie im äußersten Falle führen

[1]) Christ-Schmid p. 330.

durfte. Mit größter psychologischer Wahrscheinlichkeit und Kunst der Steigerung hat er sein Ziel erreicht. Da setzt ganz natürlicher Weise die Handlung wieder bei dem Punkte ein, wo wir sie verlassen haben: die an der Tat Beteiligten machen sich über die Lage klar, in der sie handeln sollen (v. 1288 ff., v. 1326 kommt der Pädagog hinzu). Aber auf dem „Wie" liegt jetzt nicht mehr der Nachdruck. Klytaimestra hat ja die Lügenbotschaft bereits empfangen, hat den Überbringer derselben gläubig gastfreundlich ins Haus aufgenommen — sie wird auch die Männer einlassen, die des Sohnes Asche in der Urne überbringen; bei welcher Gelegenheit und auf welche Art dann der Mordstreich geführt wird, ist Nebensache. Zu beraten gab es also eigentlich nichts mehr, aber — und darin besteht der große Unterschied und Fortschritt gegenüber Aischylos — hier, unmittelbar vor Ausführung der Tat, noch hat Sophokles Klarheit über alle die Punkte geschaffen, die zu der folgenden Handlung in Beziehung stehen. Der Zuschauer merkt es schließlich gar nicht, daß die Beobachtungen, die der Dichter in Fragen und Antwort seine Personen austauschen läßt, einzig für ihn und seine Ohren bestimmt sind. Der Orestes des Aischylos erläßt souverän seine Anordnungen, und da er niemand fragt, kann er natürlich auch nicht wissen, wen er zu Hause antreffen wird. Dieser Zweideutigkeit ist Sophokles von vornherein aus dem Wege gegangen. Wenn wir die Aufforderung des Orestes an Elektra hören v. 1294

σήμαιν᾽, ὅπου φανέντες ἢ κεκρυμμένοι
γελῶντας ἐχθροὺς παύσομεν τῇ νῦν ὁδῷ.

mag sie uns nicht gleich verständlich erscheinen; aber die Antwort Elektras gibt den Schlüssel dazu. Orestes möchte wissen, wo er seine Feinde zu suchen hat, möchte es wissen, damit es der Zuschauer ausgesprochen hört v. 1308 *Αἴγισθος μὲν οὐ κατὰ στέγας, μήτηρ δ᾽ ἐν οἴκοις.* Schon Klytaimestra hat davon gesprochen. Elektra dürfte es nicht wagen sich vor dem Palaste herumzutreiben und die Ihren zu schmähen, wenn Aigisthos zu Hause wäre (v. 516 f. *οὐ γὰρ πάρεστ᾽ Αἴγισθος,*

v. 519 νῦν δὲ ὡς ἄπεσι' ἐκεῖνος κτλ. Und nocheinmal weist darauf hin der Pädagog v. 1268: νῦν Κλυταιμήστρα μόνη, νῦν οὔτις ἀνδρῶν ἔνδον. So ist Aigisthos zunächst vollständig ausgeschaltet. Er mag kommen, wenn an Klytaimestra das Rachewerk vollendet ist. Man ist vor ihm auf der Hut (v. 1402 f.), aber der Zuschauer kann es sich gefallen lassen, wenn nicht weiter von ihm die Rede ist. Mit Klytaimestra allein hat es also Orestes zu tun, wenn er jetzt ins Haus hineintritt, wir können uns eine Vorstellung von dem Vorgange drinnen machen, ohne daß wir gerade hineinzusehen brauchen oder vorher schon Näheres darüber erfahren. Besondere Gefahr ist nicht vorhanden. Man ist von Orestes' Tod überzeugt und wird ihn gewiß nicht erkennen (Pädagog v. 1340, 1342).

Die Trennung der beiden Szenen hat am vollständigsten durchgeführt Euripides (v. 596 ff.) An und für sich hat er schon aus mehrfachen Gründen [1]) seine Handlung vom argivischen Königspalast hinaus aufs Land an den Meierhof Elektras und ihres Scheingatten verlegt, aber dort fällt nur Klytaimestra der Rache anheim, Aigisthos wird in der Nähe auf seinem Landgut ermordet. Euripides wollte gegenüber seinen Vorgängern durchaus originell erscheinen, er wollte zugleich auch zeigen, „wie ein solcher Vorgang sich in den Verhältnissen des wirklichen Lebens vollziehe" [2]). Wir haben kein ähnliches Beispiel in der griechischen Literatur [3]), an dem wir

[1]) N. Wecklein Ausg. p. 15: „Mit der Änderung des Schauplatzes aber hat Euripides nicht bloß die selbständige Gestaltung der Handlung und insbesondere der Erkennung bezweckt und seiner Vorliebe für reale und bürgerliche Verhältnisse entsprochen, sondern auch eine Kritik des sozialen Lebens beabsichtigt." Das letztere führt Wecklein a. a. O. näher aus.

[2]) Christ-Schmid a. a. O. p. 332.

[3]) Von den 3 Philokteten ist nur der des Sophokles erhalten. Aus der Vergleichung der 3 Stücke bei Dio Chrysostomos or. 52 und einigen Fragmenten lassen sich nur allgemeine Anhaltspunkte gewinnen.

mehr lernen könnten, wie ein dem Publikum schon einmal in dramatischem Rahmen vorgeführter Mythos durch die Art der Behandlung neu und anziehend ausgestattet wurde. Die Umgestaltung der ganzen äußeren Handlung, wie sie sich Euripides geschaffen hatte, machte in größerem Maßstabe Aufklärung für das Publikum nötig. Der Orestes der Choëphoren hatte souverän in langer Rede die Rollen verteilt, ähnlich der zu Beginn der sophokleischen Elektra, wenn auch später (v. 1288 f.) so etwas wie eine Beratung zustande kam (Orestes, Elektra, Paidagog). Euripides allein bietet das Bild einer regelrechten Beratungsszene. Da löst eine Frage die nächste, eine Antwort die folgende ab; aber da es die volle Szene hindurch so fort geht, mag die Art der Behandlung, die kein richtiges Dreigespräch, nur einen Wechsel der sprechenden Personen aufkommen läßt, mit Recht nicht gerade als glücklich gelten. [1]) Darin aber ist ein Vorzug des Dichters zu sehen, daß er sich ganz auf den Boden seines Publikums stellt und alle die Fragen, die von dorther vorgebracht werden konnten, von seinen Personen erörtern läßt, so daß sich uns Art und Umstände für die Ausführung der Tat klar enthüllen, und keine Zweifel darüber mehr übrig bleiben, wenn sie selber sich auch nicht vor unseren Augen abspielt. Dabei nimmt Euripides so gut auf Aigisthos wie auf Klytaimestra Rücksicht, er läßt nicht eines von beiden einfach außer Acht wie Aischylos, oder schaltet es zunächst aus wie Sophokles. Orestes möchte nicht bloß wissen, wie er die Mutter beseitigen soll, beide, sie und ihren Buhlen geht der Mordplan an (vgl. v. 599, 646). Die Darlegung desselben übernehmen nach kurzer Einleitung für Aigisthos der alte Paidagog und Orestes (v. 621–639), dann kommt dieser auf seine Mutter zu sprechen (v. 640) und Elektra versieht

[1]) Vgl. R. Listmann, die Technik des Dreigesprächs in der griech. Tragödie, Dissert. Gießen 1910/11, p. 72. „Bei der Entwicklung des Anschlages gegen Aig. und Klyt. wirkt die stichomythische Form sehr manieriert."

alsbald seine Rolle in dem stichomythischen Wechselgespräch mit dem Paidagogen, um die andere Hälfte des Anschlages kund zu tun.

Dabei verrät die Technik dieser Beratungsszene eine so sichere Fertigkeit in Führung und äußerem Aufbau, daß wir schon daraus auf eine längere Übung schließen dürften. Tatsächlich läßt sich nun auch innerhalb der Werke des Euripides selbst ein bestimmter Fortschritt in der freien Ausgestaltung solcher Szenen erkennen. Wie auf Aigisthos in der Elektra wird in der Hekabe auf Polymestor ein Anschlag verübt. Aber eine Beratung zu diesem Zwecke findet hier nicht statt. In Gegenwart Agamemnons, den sie für ihren Racheplan zu gewinnen sucht, macht Hekabe einige Andeutungen (ab v. 868), besonders auf die Fragen des verwunderten Heerführers hin. Daß es sich dabei um eine List handelt, die sie gebrauchen will, folgt aus dem unklar gehaltenen Inhalt des Auftrages, womit eine Dienerin Polymestor herbeilocken muß (v. 891 ff.). Näheres erfahren wir nicht, auch ist der Dialog zwischen ihr und Agamemnon nicht ergiebiger an Mitteilung. Er umfaßt nur eine kurze Stichomythie. Eine Person, mit der Hekabe ihren Plan ausführlich beraten konnte, hätte der Dichter schon beibringen können. Allerdings verkündet auch Medea das, was sie ohne Beihilfe eines andern selbst ausgesonnen hat. Aber dann waren wenigstens im Herakles die notwendigen Bühnenpersonen vorhanden (Herakles, Amphytryon, Megara) um es zu einer Beratungsszene wie in der Elektra kommen lassen zu können. Und doch ist es lediglich nur Amphytryon, der den Plan zu dem Anschlag auf Lykos entwirft (v. 599 ff.). Herakles ist sofort damit einverstanden (v. 606 *δράσω τάδ'. εὖ γὰρ εἶπας).* Das ist schon ganz anders im Kyklops. Da sinnt allerdings auch Odysseus allein über die Bestrafung seines Feindes nach und legt allein seinen Plan dar, aber die Rede, in der er es haupsächlich tut (v. 451 ff.), ist von dialogischen Partien zwischen ihm und dem Chor der Satyrn eingeschlossen und

zwar von solchen, die unmittelbar Beziehung zu der vorliegenden Angelegenheit nehmen und sich mit ihr befassen, so daß die Szene schon mehr den Eindruck eines dem wirklichen Leben abgelauschten Vorganges macht, als den einer im Interesse des Publikums vom Dichter eingeführten Mitteilung; denn dahin geht auf diesem Wege das Bestreben des Euripides, aus der Notwendigkeit eine Tugend zu machen, die Forderungen der σαφήνεια in Einklang zu bringen mit denen der πιθανότης. Auf beides legte ja der athenische Theaterbesucher gleichen Wert, beides aber gewann durch die Art des Euripides. In den oben besprochenen Fällen, in denen das Katastrophenereignis Gegenstand einer erläuternden Rede war, machte sich die Rücksicht auf den Zuschauer gewiß in aufdringlicher Weise bemerkbar. Das suchte er zu vermeiden. Er nahm Anstoß an der Unwahrscheinlichkeit, die darin lag. Zugleich sah er auch dem Verständnis des Publikums viel mehr gedient, wenn es dem lebhaften Gedankenaustausch der beteiligten Personen beiwohnen konnte, nicht einfach vor die fertigen Tatsachen gestellt wurde, wie wir es bei Aischylos und noch bei Sophokles beobachten konnten. Von allen Seiten sah es so das Ereignis der Katastrophe beleuchtet, hörte Fragen stellen, die ihm sozusagen selbst auf der Zunge lagen, und gewann schließlich aus den mitgeteilten und angeregten Vermutungen und Gedanken ein so greifbar deutliches Bild der zu erwartenden Vorgänge, daß sein Verständnis keine Einbuße erlitt, wenn ihr wirklicher Verlauf nun auch seiner Wahrnehmung entzogen war.

Zum erstenmal begegnet uns eine regelrechte Beratungsszene an der taurischen Iphigeneia (a. 412). Von den lyrischen Gefühlsausbrüchen nach der Wiedererkennung der Geschwister leitet Pylades über zur Erörterung des Fluchtplanes. Aber Iphigeneia kann sich noch nicht beherrschen. Sie will erst noch Näheres über die Heimat und die früheren Schicksale des Bruders erfahren. Das fingiert natürlich der Dichter. Er kann den Fluchtplan noch nicht besprechen lassen,

weil ein wichtiges Moment dabei der Raub des Artemisbildes ausmacht, wofür die Vorgeschichte erst andeutungsweise (Szene Orestes-Pylades v. 67 – 122) gegeben werden konnte. Das erfolgt nun in ausführlicher Rede des Orestes (v. 939 – 986 λέγοιμ' ἄν), deren Schluß mit der Bitte um Iphigeneias Beihilfe zur Ausführung von Apollons Gebot wieder auf die Vorbereitung des Planes überleitet. Damit beginnt nun tatsächlich Iphigeneia, indem sie den Bruder ihres guten Willens versichert (v. 989 ff.). Die Szene verläuft durchaus stichomythisch (Pylades wird ausgeschaltet), wie die in der Elektra, denn die Rede, worin Iphigeneia die Frauen des Chors um Schweigen bittet (v. 1056 ff.), fällt aus dem Rahmen der eigentlichen Beratungsszene. Fragen und Antworten lösen einander ab, Vorschläge werden gemacht und zurückgewiesen, und wenn endlich jede Unklarheit aufgehellt ist, wird die Unterredung wie in der Elektra mit Aufforderung zur Tat und einem Gebet beschlossen.

Das athenische Publikum muß besonderes Wohlgefallen an solchem sophistischen Spiele gefunden haben. Denn Euripides wendet die hierin erworbene Kunst in der letzten Zeit seines Schaffens geradezu auffallend häufig an.[1] Wir haben weiter eine stichomytische Beratungsszene im Jon (Kreusa und der Alte v. 970 ff.), genau so gebaut, wie die vorher genannten. Der Zeit nach wäre hier einzureihen die große Doppelszene in der Elektra. Daran schließt sich Helena. In diesem Stück muß erst ein Hindernis beseitigt werden, bevor die beiderseitigen Vorschläge der Gatten zur Rettung beginnen können. Aller Erfolg wird von Theonoe, der Schwester des Königs Theoklymenes abhängen, je nachdem sie, die Allwissende, die Gegenwart des Menelaos dem Bruder kundtut oder verheimlicht (v. 815 ff.). Durch die sich für das Ehepaar hieraus ergebende Notwendigkeit, Theonoe zu gewinnen, wird der

[1] Im Anfang des Philoktetes bringt noch der alte Sophokles eine Beratungsszene in euripideischem Stil. Natürlich hat er auch hierin von ihm gelernt.

Fluchtplan in diesem Falle etwas verwickelter. Die Zukunft ist noch umdüstert, voller Spannung harrt der Zuschauer, ob sich die Wetterwolken entladen oder vorüberziehen werden. Der an und für sich mageren Handlung wird dadurch etwas Interesse eingeflößt. Alsbald ist Theonoe zur Stelle (v. 865) und in wohlgesetzten Reden platzen die Gründe für und wider aufeinander. Das Resultat der Szene ist Theonoes Versprechen zu schweigen (v. 1017 *σιγήσομαι).* Nachdem diese unerläßliche Vorbedingung für das Gelingen des Rettungsplanes erfüllt ist, kann die eigentliche Beratung beginnen (v. 1032 ff.). An Stelle der Stichomythie treten hier beständig einander ablösende Verspaare. Helena beschließt die Szene wie üblich mit einer zusammenhängenden Partie (v. 1085 ff). Noch einmal bietet sich uns dieses Schauspiel im Orestes. Dort finden sich gleich zwei Beratungsszenen[1]). Die zur Katastrophe gehörige zerfällt ähnlich der in der Elektra in zwei Abschnitte: zuerst erörtern Pylades und Orestes den Anschlag auf Helena, wodurch sie Menelaos in Mitleidenschaft ziehen wollen. Die Stichomythie leitet Pylades ein v. 1098 f.

ἐπεὶ δὲ κατθανούμεθ', ἐς κοινοὺς λόγους
ἔλθωμεν, ὡς ἂν Μενέλεως συνδυστυχῇ.

Die zwei Reden am Ende dieser Partie haben nichts mit der Beratung selbst zu tun. Da rechtfertigt einmal Orestes die beabsichtigte Tat (v. 1131 ff.). Die Ermordung Helenas ist ihm eine Sühne für ganz Griechenland. Dann (v. 1155 ff.) ergeht er sich in Lobsprüchen auf den Freund, zur zweiten Hälfte des Racheplanes (Gefangennahme Hermiones) überleitend. Hier übernimmt Elektra die Rolle des Pylades in der Stichomythie, die schließlich durch größere Dialogpartien abgelöst wird.

[1]) Die erste v. 774 ff. *εἶεν. ἐς κοινὸν λεγειν χρή,* Orestes berät sich mit Pylades, ob er in der Volksversammlung der Argiver sein Recht vertreten soll, nachdem ihn Menelaos schmählich in Stich gelassen hat). Stichomythie trochäischer Tetrameter. Durchgehende Auflösung in *ἀντιλαβαί.*

Was die Dichter der neueren attischen Komödie so zu Euripides hinzog, war die Tatsache, daß „der Zuschauer durch ihn auf die Bühne gebracht worden ist“ [1]). Das kann auch von den eben besprochenen Szenen gelten. Mit dem hohen und ernsten Tragödienstil haben sie nichts mehr gemein und es ist nicht übertrieben von Dramen mit solchem Inhalt und von solcher Ausführung als von „Überlistungskomödien“ [2]) zu sprechen. Aber „heutzutage sehen wir in Stücken wie Orestes und Elektra nicht nur den Verfall der alten Kunst, wir sehen auch, wie hier etwas Neues entstehen will, und wir bewundern Euripides als den Vorläufer des Menander“ [3]).

Hippolytos. § 8.

Ganz eigenartig und im Widerspruch mit allen bisher gemachten Beobachtungen muß für den unbefangenen Leser die Vorbereitung des Katastrophenereignisses im Hippolytos erscheinen.

Verleitet durch den verleumderischen Brief seiner Gattin, gibt Theseus alle Schuld an dem Unglück seinem Sohn Hippolytos. Und er verflucht ihn allsogleich v. 887 ff.

ἀλλ', ὦ πάτερ Πόσειδον, ἃς ἐμοί ποτε
ἀρὰς ὑπέσχου τρεῖς, μιᾷ κατέργασαι
τούτων ἐμὸν παῖδ', ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι
τήνδ', εἴπερ ἡμῖν ὤπασας σαφεῖς ἀράς.

Einen der Wünsche soll ihm sein Vater Poseidon erfüllen, die er ihm einmal gelobt hat, und den Schänder seiner Ehre, Hippolytos, vernichten. Tatsächlich geschieht das. Die Tragödie endet in der Weise, daß Poseidon das Gebet seines Sohnes Theseus erhört: er sendet ein stierähnliches Meerungeheuer,

---

[1]) Fr. Nietzsche, Geburt der Tragödie p. 78f.

[2]) H. Steiger, Euripides, zu Orestes p. 36. Vgl. auch p. 37, 78, 85 u. a. St. („Komödienfiguren“, „Situationskomik“ u. a.).

[3]) Derselbe p. 40.

vor dem die Rosse des Jünglings scheuen und führt so seinen tödlichen Unfall herbei. Da wäre also alles in bester Ordnung, wenn die so entworfene Szenenführung nicht eine auffällige Unterbrechung erlitte.

Gleich nachdem Theseus den verhängnisvollen Fluch über seinen Sohn ausgestoßen hat, macht sich die neue Entwicklung geltend. Der König spricht jetzt auch von Verbannung des Hippolytos (v. 893) und setzt diese Strafe der Erfüllung des Fluches durch Poseidon gleich. Eines von beiden Übeln, wünscht er, möge den Sohn treffen v. 894 *δυοῖν δὲ μοίραιν θατέρᾳ πεπλήξεται.* Aber von dem früheren, dem drohenderen ist alsbald überhaupt nicht mehr die Rede. Im Verlauf des erregten Gespräches zwischen Hippolytos und seinem Vater hören wir kein Wort mehr von der Bitte, die dieser racheheischend an Poseidon gerichtet hat. Und doch hätte Theseus Grund gehabt in Gegenwart des Sohnes den Fluch zu wiederholen. Geflissentlich, geradezu auffallend schweigt er in der Folge hierüber und sein einziger Rachegedanke ist die Verbannung des Sohnes. Von einer solchen spricht er jetzt und nur von ihr, wie wenn das Gewichtigere, der Fluch, gänzlich aus seinem Gedächtnis geschwunden wäre (v. 973 ff.). „Bezeichnend in dieser Beziehung ist ein Vergleich zwischen v. 889 f., wo Theseus gebeten hat, Hippolytos möge diesen Tag nicht überleben, und v. 1045 ff., wo er ihm nicht einmal den Tod gönnt, da derselbe eine allzu glimpfliche Strafe seines Verbrechens wäre." [1]) Bemerkenswert ist es auch, daß Euripides das Motiv des Fluches gegenüber dem neu erfundenen von der Verbannung nur so lange in den Hintergrund treten läßt, als das gräßliche Ereignis sich noch nicht vollzogen hat, später aber, wenn es geschehen ist (v. 1167, 1241, 1411) „den Fluch sowohl dem Hippolytos als seinem Gefolge bekannt sein läßt – ohne daß wir jemals erfahren, wie sie Kenntnis davon erhalten (seitdem Hippolytus in v. 902 her-

---

[1]) Cl. Lindskog p. 137.

beigekommen ist, wird kein Wort davon gesagt)".[1]) Geradezu auffallend ist auch die Haltung des Chors. Er war doch anwesend, als Theseus seinen Fluch ausstieß und hat ihn gehört, hat sogar, voller Entsetzen, den Betörten gebeten seinen Fluch zurückzunehmen (v. 891 f.). In dem Lied aber, das der Botschaft vom Untergang des Hippolytos vorangeht, hat er keine anderen Besorgnisse und zeigt sich nur durch den Gedanken an die Verbannung des edlen Jünglings mißgestimmt.

Die Absicht des Dichters ist nach allen diesen Wahrnehmungen wohl kaum noch zu verkennen. Auch eine an nehmbare Erklärung hat sich bereits gefunden.[2]) Von der ersten Aufführung des Hippolytos[3]) her mußte dem athenischen Theaterpublikum bekannt sein, daß Poseidon dem Wunsch seines Sohnes Theseus Gehör geben und den Untergang des keuschen Jünglings herbeiführen werde. Mehr als sonst mußte darum Euripides bei der Umarbeitung des Stoffes darauf bedacht sein die Spannung für den Ausgang seines Stückes nicht erlahmen zu lassen. Wohl nimmt er das Motiv von den drei Wünschen herüber, für die Poseidon dem Sohne Erhörung gelobt hat, weil er es zur Begründung von Hippolyts seltsamem Untergang brauchte, aber er hütet sich wohl, darüber Bestimmteres anzugeben, er läßt Theseus mit keiner Silbe andeuten, ob er die Dienste seines Vaters schon früher einmal in Anspruch genommen hat oder es hier zum erstenmal tut. Um also dem von ihm selbst schon einmal behandelten Mythos einen neuen Reiz zu verleihen, weicht er, und ist es auch nur auf eine kurze Frist, von der gewohnten Sagenversion ab, die dem Publikum von der „Première" her wohl noch in

[1]) Cl. Lindskog p. 138f.

[2]) Derselbe p. 134–140.

[3]) Der erste Hippolytos wurde zugleich mit Aigeus und Theseus gegeben (Christ-Schmid, p. 359 Anm. 4), im Zusammenhang der Theseusgeschichte, wobei die drei Dramen durch das hier nur äußerlich beibehaltene Motiv von den drei Wünschen verbunden waren. Vgl. Näheres bei Wilam. Ausg. Einl. p. 42ff. (bes. p. 46f.).

Erinnerung war. Darum läßt er die Kraft des Versprechens, das Poseidon seinem Sohn gegeben hat, noch nicht erprobt sein, darum muß der frühere Weg der Rache, den Theseus gehen konnte, vor dem neu aufgefundenen, dem der Verbannung, zurücktreten.

II. Kapitel.

Die Teilnahme des Chors an der Darstellung der Katastrophe.

A. Zwischenaktslieder.

§ 9. Stellung im äußeren Baue des Dramas.

a) Der Zeitraum, der gewöhnlich vom Abtreten der an der Katastrophe beteiligten Personen bis zu ihrem Bericht durch den Boten (oder bis zum Vernehmen der aus dem Bühnengebäude dringenden Rufe) verfloß, mußte angedeutet werden durch eine Pause, welche natürlich der Chor mit einem Lied ausfüllt [1]), und nur einmal unter den vorhandenen Stücken — im Rhesos — versieht er diese Aufgabe nicht, weil die Art

Rhesos.

[1]) Es steht dabei selbstverständlich dem Dichter das Recht zu, die Zeit ideal aufzufassen, nach dem Gesetze der Konzentration *(κατὰ τὸ συμπέρασμα)*, wie die antike Ästhetik sich ausdrückt, und besonders Euripides hat ausgiebig von dieser Freiheit Gebrauch gemacht (vgl. die Zusammenstellung bei Henning p. 2 Anm. 1!). Friedrich Blaß, die Interpolationen in der Odyssee, Halle 1904 schreibt dort p. 16: „In der Poesie gibt es keine Chronologie und Topographie, wenigstens nicht in der tragischen". — In rein formalem Sinne streift die Frage dieses Fülliedes

des Stoffes es unmöglich machte so zu gestalten.[1]) Es handelt sich dort um das Kriegsabenteuer des Odysseus und Diomedes im troischen Lager. Während die beiden Griechenhelden den Ratschlag Athenes, den Thrakerkönig Rhesos zu morden und seine Rossegespann zu rauben, ausführen, findet ein Zwiegespräch (v. 642—667) zwischen der Göttin und Paris statt, der das Gerücht von dem Eindringen feindlicher Späher vernommen hat und es dem Oberfeldherrn Hektor melden möchte. Die Szene wäre vollkommen müßig, wenn sie nicht den Zeitraum ausfüllen müßte, während dessen die Katastrophe, wenn man hier überhaupt von einer solchen reden darf, vor sich geht. In diesem Sinne ist sie recht gut erfunden. Der Chor ist nicht anwesend (er ist v. 564 Hektors Befehl gemäß abgezogen), er darf ja als troische Wache von dem Vorgang gar nicht wissen. Er hätte allerdings gleich nach dem Abtreten der beiden Griechenspäher wieder erscheinen und die Pause ausfüllen können, bis der Wagenlenker des Rhesos erschien (v. 728), aber sein Lied konnte ja auch dann keinen Bezug zur augenblicklich vor sich gehenden Handlung nehmen. Auf diese Möglichkeit sei nur deswegen hingewiesen, weil uns in der Alkestis, der offenbar ältesten unter den erhaltenen Tragödien des Euripides (nach der Didaskalie 438 als das sechzehnte oder siebzehnte Stück, was sich wohl auf eine chronologische Anordnung[2]) bezieht, aufgeführt), ein ähnlicher

Alkestis.

---

als Abgrenzungslied zwischen Peripetie (μέρος, quo momentum fortunae convertendae efficitur) und Katastrophenbeginn (ἀρχὴ τῆς μεταβάσεως) Dem. Detscheff p. 114 ff., ohne ihr für Aischylos im einzelnen gerecht zu werden.

[1]) Es geht also kaum an diesen wohl zufälligen Umstand mit zur Begründung der Unechtheit des Stückes anzuführen, worüber man übrigens noch heute schwankend ist. H. Steiger p. 91 findet im Rhesos — im Gegensatz zu W. Nestle p. 381, 28 — „den echten Euripides, auf Grund der Tendenz, die wie in den Troerinnen eine gegen Homer und seine Helden eifernde ist".

[2]) Vgl. Christ-Schmid p. 354, 3.

Fall begegnet. Dort ist auch der Chor abgezogen (v. 746, er nimmt an der Feuerbestattung der Gemahlin des Fürsten Admetos, Alkestis, teil) und in seiner Abwesenheit legt der bisher ahnungslose Herakles einem Diener des Hauses seine Absicht dar, dem unerbittlichen Tod seine Beute zu entreißen. Dieser Szene entspricht im Rhesos das Gespräch zwischen Odysseus und Diomedes, zu dem dann Athene hinzutritt. Während der von ihr entworfene Plan ausgeführt wird, füllt – wie oben gezeigt – ein Dialog, den die Einführung des Paris ermöglicht, die Zwischenzeit auf der Bühne aus. In der Alkestis dagegen erscheint gleich nach dem Weggang des Herakles der Chor wieder mit Admetos (v. 861 ff.), aber von Herakles ist jetzt keineswegs die Rede. Der freundliche Wirt denkt nicht mehr an seinen Gast und der Diener, der doch seinen Herrn sofort von dem augenblicklichen Vorgang und der bevorstehenden Rettung der verloren geglaubten Alkestis unterrichten mußte (vgl. v. 835 ff.; er war noch anwesend, als Herakles seinen Plan auseinandersetzte), erscheint nicht wieder. Er war bloße Bühnenfigur. Ein Kommos, eine jambische Rede und ein Stasimon beschäftigen die Gedanken des Zuschauers, bis Herakles sein Werk vollbracht hat (v. 1006 f. wird vom Chor sein Erscheinen wie üblich angekündigt), können aber mit nichts darauf Bezug nehmen, weil weder Admetos noch der Chor von dem Vorhaben des wackeren Helden unterrichtet sind. Dem gegenüber bedeutet der Rhesos einen großen Fortschritt in der dramatischen Komposition. Äußerst wirkungsvoll ist dort die Epiparodos (v. 675 ff.) dazu verwendet, wenigstens die unmittelbaren Folgen der Mordtat in lebhaft dramatischer Darstellung vorzuführen. Eine Überleitung dazu bilden die Worte Athenens v. 668 ff. Sie sieht gleichsam ihre Schützlinge beim Werk, und da es vollbracht ist und sie die Gefahr erkennt, die ihnen droht, fordert sie zur Flucht auf. Die feindlichen Späher verfolgend stürmt der Chor der troischen Wachen in wilder Hast auf die Bühne und so ist hier einmal ein Teil des

Botenberichtes zu Wirklichkeit und körperlichem Leben erweckt.

Ähnliche Fälle mochten in der griechischen Theaterpraxis noch öfter begegnen, sind aber jedenfalls als verschwindende Ausnahmen einer sonst immer angewendeten Regel zu betrachten.

b) Die Lieder, womit nun der Chor die Pausen auszufüllen pflegte, sind meist Standlieder (Stasima), wie sie auch sonst die Zwischenräume zwischen zwei Epeisodien überbrücken. Bei Euripides tragen sie einigemale, wenn die Stimmung des Chores besonders erregt ist, den Charakter von Wechselgesängen [1]), aber dem Inhalte nach bilden sie auch dann ein Ganzes. Darauf liegt der Nachdruck und es ist im Grunde gleichgiltig, ob wir diese Lieder als Stasima oder Wechselgesänge oder am einfachsten als Chorika bezeichnen. Wickelte sich durch Rufe aus dem Innern des Palastes die Katastrophe für das geistige Auge des Zuschauers gegenwärtig ab, so konnte das vorangehende Lied entsprechend kürzer gehalten werden. Besonders in diesem Falle nahm es gerne die Form des Wechselgesanges an, die durch die Rufe veranlaßten Bemerkungen einzelner Chormitglieder einleitend. Nur im Orestes des Euripides wird der an dieser Stelle übliche Chorvortrag einmal durch wirkungsvolle Beteiligung des Chors an der äußeren Handlung ersetzt: es findet ein Kommos zwischen dem Chor und Elektra statt, die dabei die führende Rolle spielt (Orestes und Pylades ab v. 1245, Kommos v. 1246—1295. Alsbald Wehruf der Helena v. 1296).

Je nachdem die Fabel einfacher oder verwickelter ist, hat das zweite oder dritte u. s. w. Stasimon oder Chorikon

---

[1]) R. Arnold bezeichnet als Wechselgesänge die hieher gehörigen Chorika: Medea v. 1251—1270 (p. 236); Hekabe v. 1024—1034 (pag. 246); Herakles v. 735—748 (p. 250); Phoinissen v. 1284—1304 (p. 288). Es sind das aber nur diejenigen Chorika, die man gelegentlich auch als Stasima verzeichnet findet. Bei anderen, wie Hiket. v. 598—633 ist der Vortrag durch Wechselgesang ohne weiteres klar.

überhaupt (die Parodos natürlich dann nicht gerechnet) diese Aufgabe zu erfüllen. Darum in der Frühzeit des Aischylos (Hiketiden, Sieben) gern das zweite, auch in den schlicht angelegten Hiketiden des Euripides (v. 598 – 633) ebenso in seinem Kyklops (v. 608 – 623) und dann in Fällen, wo die Tragödie mehr als eine Katastrophe enthält, wie in der Elektra des Euripides (2. Stasimon v. 699 – 746 während des Anschlages auf Aigisthos). So kann sogar einmal in der Hekabe das erste Stasimon (v. 444—483) die Pause bis zum Bericht über Polyxenas Opfertod ausfüllen, weil der Dichter Raum und Zeit gewinnen mußte für die Vorbereitung und Darstellung der zweiten Katastrophe in diesem Stück (v. 1024 – 1034, Rache an Polymestor). Aus demselben Grunde zieht sich auch in der Medea, nachdem das vierte Stasimon (v. 976 – 1001) dem Untergang König Kreons und seiner Tochter gewidmet ist, der Kindermord bis auf das fünfte Chorikon (v. 1251 – 1270) hinaus, mag man es nun als Stasimon [1]) oder Wechselgesang [2]) betrachten. Nach dem uns erhaltenen Dramenbestand scheint im allgemeinen für die τραγῳδία πεπλεγμένη das vierte Stasimon als das dem Katastrophenbericht vorangehende maßgebend gewesen zu sein. Bei Aischylos im Agamemnon ist es noch das dritte (v. 977 – 1034), ebenso in den Choëphoren, wo sich jedoch sogar an Stelle des Stasimons nur ein kurzes Chorikon findet (v. 855 – 868), weil eben erst das zweite Standlied gesungen wurde (v. 783 – 837); bei Sophokles abgesehen von Aias (auch hier würde statt des Unikums von Monolog v. 815 ff. erst das dritte Stasimon treffen) und Philoktetes, nur in der Elektra (v. 1384 – 1397); nach v. 822 wäre an Stelle des Kommos recht gut Raum für ein Stasimon) sonst regelmäßig das vierte (Trachinierinnen v. 821 – 862; König Oidipus v. 1186 – 1222; Oidipus auf Kolonos v. 1556

[1]) N. Wecklein, Ausg. p. 121 zu v. 1251.

[2]) R. Arnold p. 7 u. 256.

bis 1578). In der Antigone macht nach dem vierten Stasimon (v. 944—987) der Umschwung in Kreons Gesinnung ein weiteres Lied notwendig (v. 1115—1152, Hyporchema). Bei Euripides trifft die Katastrophe nur im Hippolytos (v. 1102 bis 1152), den Herakliden (v. 748—783) und dem Jon (v. 1048—1105) auf das dritte Stasimon (vgl. die bereits oben genannten Fälle!). Aber bei dieser Frage sprechen natürlich mehr wie je Zufälligkeiten der Stoffbeschaffenheit mit. Im übrigen erklärt sich daraus die für uns zuerst von Horaz ausgesprochene Regel von den fünf (durch die vier üblichen Stasima von einander geschiedenen) Akten[1]), de arte poet. v. 188 f.

> neve minor neu sit quinto productior actu
> fabula,

die, wie alle dramaturgischen und ästhetischen Vorschriften, eine bewährte Praxis der Dichter voraussetzen läßt.

Beziehung des Chorgesanges zur Katastrophe.

1. Keine Beziehung zum Vorgang der Katastrophe. § 10.

Begonnen sei mit einem wenig ersprießlichen Kapitel, mit der Untersuchung jener Fälle, in denen das Lied keinerlei Beziehung zum Vorgang der Katastrophe aufweist. Daß Euripides hier mehrmals zu nennen sein wird, mag ein Beleg für die Richtigkeit der viel zitierten Aristotelesstelle über die Aufgabe des Chors[2]) sein, für deren entsprechende Erledigung nicht Euripides, sondern Sophokles mit seinen Tragödien als Muster hingestellt wird (*μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ*). Schon an minder eindrucksvollen Punkten der Handlung darf es keineswegs als ausreichend bezeichnet werden, „daß ein Chorlied nur die dem gesamten

[1]) Vgl. die Abh. v. Dem. Detscheff. Auf die Frage geht auch ein H. Weil am Schluß seiner Etudes p. 324 ff. (l'usage des cinq actes).

[2]) Aristot. poet. ep. 18 p. 1456a 26—32 *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν κτλ.* Vgl. hiezu A. Rahm p. 5—10.

Drama zugrunde liegende allgemeine Situation zur Voraussetzung hat"[1]. Noch weniger aber im Augenblick der Katastrophe, wo sich alle Aufmerksamkeit hinwendet auf die Lösung, die die verwickelten Fäden des dramatischen Gewebes in demselben Augenblick finden müssen, in dem der Chor sein Lied vorträgt.

§ 11. a) Abschweifen ins Episch-Lyrische.

Abfällig zu beurteilen sind demnach Gesänge, wie sie die taurische Iphigenia und die Elektra zu Katastrophe I bieten.

Taur. Iphigen. v. 1234–1283

Obwohl der Chor dort an allen Beratungen der Geschwister und ihres Freundes teilgenommen und das Spiel durchschaut hat, das die Artemispriesterin mit König Thoas treibt, weilt er in seinem Liede keineswegs bei den Flüchtlingen[2]), sondern stimmt zur selben Stunde, in der sie entfliehen, ein Päan auf Apollo den Gott der Seherkunst an. Wie er, auf Delos geboren, von seiner Mutter zum Gipfel des Parnassos getragen wird, wo er den *ποικιλόνωτος οἰνωπὸς δράκων*, den das Erdorakel bewachenden Lindwurm, erlegt und selber von der Orakelstätte Besitz ergreift –, das erzählt uns die Strophe, während die Antistrophe weiter berichtet, daß Ge, ihre Tochter Themis zu rächen, den Menschen Traumorakel gesandt und durch sie Phoibos Ruhm geschmälert habe, wie dieser dann rasch zum Olympos eilt, seine Kinderhände flehend zu Zeus erhebt und von ihm Abhilfe erlangt.

[1]) A. Rahm p. 10 f. Er handelt dort über die Bestimmung des Anknüpfungspunktes an die Handlung.

[2]) Daß das Lied wenigstens die allgemeine Situation, wie sie dem gesamten Drama zugrunde liegt, zur Voraussetzung hat, ist wohl selbstverständlich. Zu weit geht N. Wecklein, Ausg. p. 106 zu v. 1234 bis 1283: „Der Inhalt entspricht der Stimmung, welche der Chor in dem Augenblick fühlen muß, in welchem der Spruch des delphischen Gottes in Erfüllung geht". Davon sagt aber der Chor kein Sterbenswörtlein und solange er es nicht sagt, glauben wir es ihm nicht.

Elektra v. 699–746

Ebensowenig Bezug zum augenblicklichen Vorgang weist das andere oben genannte Chorlied auf. Da sind Orestes und Pylades aufgebrochen die Rache an Aigisthos zu vollziehen. Der Chor aber erzählt im ersten Strophenpaare das Erscheinen des wunderbaren goldwolligen Widders im Palaste des Atreus zu Mykenai, und wie darauf Thyestes durch Verführung der Gattin seines Bruders sich in den Besitz der Wundererscheinung gebracht habe. Die Strophe des zweiten Paares erzählt die von Zeus zur Strafe für diesen Frevel veranlaßte Naturumwälzung, während die Antistrophe den Zweifel des Chors an der alten Sage enthält, den Mythen jedoch im ganzen heilsame Wirkung auf die Frömmigkeit der Menschen zuspricht (v. 743 f.: *φοβεροὶ δὲ βροτοῖσι μῦθοι κέρδος πρὸς θεῶν θεραπείαν).* Daran reiht sich der einzige Gedanke des Liedes, der wenigstens lockere Fühlung mit der Handlung des Stückes überhaupt anstrebt, nämlich daß Klytaimestra durch den Mord ihres Gatten die Lehren dieser Sagen mit Füßen getreten habe (v. 745 f.). Dieser Mangel an *ἀκολουθία* zur Handlung ist um so auffallender, als Elektra den Frauen des Chors eigens den Auftrag erteilt hat sie zu benachrichtigen, falls sich Geschrei von den Kämpfenden aus der Ferne vernehmen lasse (v. 694 f.). Nichts verrät die dadurch wie man meinen sollte besonders angeregte Spannung und Erwartung. Die Frauen singen ihr Lied ab, und just wenn es zu Ende ist, hören sie das Geschrei des Aigisthos und erledigen ihren Auftrag, Elektra davon in Kenntnis zu setzen. Derselbe wird also gar nicht erteilt um dem Lied eine bestimmte Richtung zu geben, soll vielmehr nur auf die von Euripides neu erfundene Gestaltung des Anschlages vorbereiten, damit der Zuschauer weiß, worum es sich handelt, wenn der Chor plötzlich vorgibt Geräusch aus der Ferne zu vernehmen.[1])

---

[1]) Ich fasse darum auch, wie es am nächsten liegt, *κραυγήν* in den Worten Elektras *εὖ πυρσεύετε κραυγὴν ἀγῶνος τοῦδε* v. 694 f. mit Reiske als äußeres Objekt auf; tumultum, qui a luctanti-

— Auch der Umstand, daß der wichtigste Teil der Katastrophe sich durch die Rufe des Aigisthos selbst vernehmlich macht, beseitigt den Mangel nicht, zumal wir zahlreichen Chorgesängen begegnen werden, die unter denselben Bedingungen die engste Fühlung zur Handlung nehmen.

Das beiden Liedern Gemeinsame ist durch Skizzierung ihres Inhaltes deutlich genug hervorgetreten. Auf Schritt und Tritt begegnen uns in den Chorpartien des Euripides ähnliche epische Elemente[1]) und weit mehr als Sophokles hat er in seiner Lust am Fabulieren dem Heroenmythos innerhalb seiner Lyrik Rechnung getragen. An vielen Stellen, wo die Verwendung mythologischer Motive hinter das Interesse der dramatischen Entwicklung zurücktritt, ist sie durchaus nicht zu tadeln, bedeutet aber in Fällen wie der vorliegende entschieden ein Herabsinken von der Höhe, auf die schon Aischylos die dramatische Lyrik der Hellenen emporgeführt hatte.

§ 12. b) Stimmungslieder: Ignorieren des objektiv bedeutsamsten Anknüpfungspunktes.

Auf einer Stufe der dramatischen Entwicklung, wie sie die Katastrophe bedeutet, konnten Lieder gleich den oben angeführten — deren Euripides in seinen Dramen wohl noch mehr aufzuweisen hatte — nur fremd und erkältend wirken. Denn um so enger wird sich das Verhältnis zwischen Chorlied und

bus (Oreste et Aegistho) orietur, mihi indicate. Vgl. dagegen Wecklein, Ausg. zu v. 694f.

[1]) A. Rahm p. 76ff. betrachtet das episch-lyrische Element in der Chorlyrik des Sophokles mit kurzem Vergleich zu Euripides. Siehe dort besonders die interessante Zusammenstellung der von letzterem immer und immer wieder behandelten Sagenkreise p. 79 Anm.! Die inhaltliche Bedeutung solcher Lieder hat H. Jordan, N. J. 21 (1908) p. 329, wenn auch nur in Beziehung zu Aischylos, fein empfunden: „Es gibt noch etwas neben der Handlung, das nicht in sie aufgeht, ... der Chor vermittelt es uns. Wenn wir seinen Liedern lauschen, so quillt und regt es sich im Hintergrunde und ungewisse Gestalten drängen sich daraus hervor zwischen die, die in der Handlung stehen".

Handlung gestalten lassen, je mehr von dem im Drama selbst pulsierenden Gefühlsleben in die chorische Lyrik hinüberströmt. Solange der Chor auf die so gegebenen Anregungen eingeht und die gleichsam von dort ausgehenden Strahlen in vielfacher Brechung wiederspiegelt, wird sein Gesang immer bleiben, was er sein soll: ein *μόριον τοῦ ὅλου*[1]) und wird gerecht werden, dem, was Horatius noch in später Nachwirkung jener Aristotelesstelle vom Chor verlangt: neuquid medios intercinat actus, quod non proposito conducat et haereat apte[2]).

Nun finden sich während des Katastrophenvollzuges tatsächlich eine Reihe von *ᾀδόμενα*, welche die von Aristoteles geforderte Bedingung erfüllen und keineswegs unter die von ihm verurteilten *ἐμβόλιμα*[3]) fallen, aber doch mit dem sich gleichzeitig enwickelnden Vorgang der Katastrophe nichts zu tun haben. Das erklärt sich aus den verschiedenen Möglichkeiten der Anknüpfung des Liedes an die soeben erreichte Stufe der Entwicklung, innerhalb deren naturgemäß der Beziehungspunkt gelegen sein muß. Immer ist da die Handlung soweit gediehen, daß die Katastrophe unmittelbar bevorsteht. O b j e k t i v b e t r a c h t e t gibt es nun aber doch gar k e i n e w i r k u n g s v o l l e r e B e z u g n a h m e n, a l s d i e, w e l c h e s i c h m i t d e m K a t a s t r o p h e n e r e i g n i s b e f a ß t. Diese Annahme wird sich auch wirklich bestätigt finden. Ihre fundamentale Begründung sei mit einer Betrachtung jener Chorgesänge in Angriff genommen, die ihren Stimmungsgehalt nicht aus diesem dem zweifelsohne fruchtbarsten Moment im Drama schöpfen.

---

[1]) Aristot. cp. 18 p. 1456a 27.

[2]) De arte poet. v. 194f.

[3]) Es sind darunter wohl dem Sujet fernstehende, vornehmlich auf Effekt berechnete Liedeinlagen (C h r i s t - S c h m i d p. 278 „lyrische Intermezzi") zu verstehen, wie sie bei den Späteren offenbar sehr in Schwung kamen; im Grunde wissen wir darüber nicht mehr, als was uns eben Aristoteles an der oben zitierten Stelle erzählt.

Aischylos Hiketiden v. 524–599.

Während in den Hiketiden des Aischylos die Volksversammlung stattfindet, in welcher Danaos die Sache seiner Töchter vertritt und die momentane Verwicklung ihrer glücklichen Lösung entgegengeht, flehen die Mädchen zu Zeus, er möge sich ihrer erbarmen und ihre Verfolger verderben. Sie verstärken diese Bitte durch Hinweis auf ihre Abstammung von Jo also zugleich auch von Zeus. So schweift das Lied vollends von der augenblicklichen Situation ab ins Epische, die Geschicke der unseligen Stammutter der Danaiden, des Chors, besingend. Aber wie der Anfang in gewissem Zusammenhang mit der vorliegenden Handlung steht, so auch der Schluß, der geschickt zum Ausgangspunkte zurücklenkt v. 590 f.: *τίν᾽ ἂν θεῶν ἐνδικωτέροισιν κεκλοίμαν εὐλόγως ἐπ᾽ ἔργοις;*[1]) — gleichsam eine Begründung für die Abschweifung ins Erzählende, die der Dichter selbst empfunden hat. Das Gebetsmotiv im Augenblick der Entscheidung wird uns noch häufig begegnen; aber was diesem aischyleischen Fall noch abgeht, ist die Konzentration auf den wirklichen Vorgang. Der Chor scheint vergessen zu haben, daß über seine Rettung soeben nicht vor dem Thron der Gottheit, sondern vor der Versammlung des argivischen Volkes entschieden wird. Von jener erwartet er, sie werde die Feinde vertilgen (v. 529f. *λίμνᾳ δ᾽ ἔμβαλε πορφυροειδεῖ τὰν μελανόζυγ᾽ ἄταν)*, nicht von diesem, daß man sich seiner Bedrängnis erbarme und ihm Aufnahme und Schutz im Lande gewähre. Seine Angst und Besorgnis, die aus dem Gebet herausklingt und es veranlaßt hat, knüpft nicht an die von der Handlung bereits erreichte Stufe der dramatischen Entwicklung an, sondern nimmt sich einen der Handlung im Allgemeinen zugrunde liegenden Gesichtspunkt zum Vorwurf (schon der Inhalt der Chorparodos war im großen und ganzen derselbe wie der dieses Stasimons: Furcht

---

[1]) An wen sollten sich die Notbeladenen eher wenden als an Zeus, der, wie sie darlegen wollten, ihr Stammvater war! Das ist Sinn und Zusammenhang der Stelle.

vor den verhaßten Freiern und darum Gebet zu Gott um Beistand).

Noch anschaulichere Belehrung bietet der Fall im König Oidipus des Sophokles. In kunstvoller Steigerung ist die entsetzliche Wahrheit über Oidipus, Abkunft an den Tag gekommen. Die Geständnisse des Hirten haben ihm die heißersehnte, wenn auch entsetzliche Aufklärung gegeben. Mit bedeutungsvollen Worten stürzt er ins Haus, den Chor seinen eigenen Gedanken überlassend. Aber diese knüpfen nicht an die zu schlimmster Besorgnis Anlaß gebenden Andeutungen des Fürsten an, sie verweilen noch auf einer bereits überwundenen, freilich gewaltigen Stufe der vorangehenden Entwicklung, welche auf die Beteiligten naturgemäß den tiefsten Eindruck ausüben mußte, nämlich dem eben erlebten jähen Sturz des Helden, den der Chor in seinem Liede vergleicht mit dessen einstigem Glück, ausgehend von der in diesem Falle mit Gewalt sich aufdrängenden wehmütigen Klage über die Vergänglichkeit aller irdischen Herrlichkeit:

König Oidipus v. 1186 bis 1222.

ἰὼ γενεαὶ βροτῶν
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη-
δὲν ζώσας ἐναριθμῶ (v. 1186–88)!

Diesem Ausgangspunkte entsprechend, ist die Stimmung des Liedes die der Klage, der Trauer und des Mitleides, nicht die der Besorgnis um das weitere Schicksal des Helden. Darin aber lag doch der Fortschritt der Handlung. Dabei dürfen wir nicht vergessen, daß auch kein Jammerruf aus dem Innern des Palastes die schrecklichen Vorgänge drinnen dem Publikum anzeigt und es auf die grauenvollen Enthüllungen des Boten vorbereitet.

Ähnlich entfernt sich auch der Chor im Hippolytos durch Anknüpfung an den scheinbar, also subjektiv bedeutsamsten Punkt der vorangehenden Handlung vom Vorgang der hier allerdings abgelegenen Katastrophe. Er hat den heftigen Auftritt zwischen Vater und Sohn miterlebt, dessen

Hippolytos v. 1102 bis 1150.

Ausgang war, daß Hippolytos zur Strafe für seinen vermeintlichen Frevel aus der Heimat verbannt, unter Beteuerung seiner Unschuld das Vaterhaus verlassen hat (v. 1101). Nun läge es wohl am nächsten, daß der Chor irgend welcher bangen Ahnung Ausdruck gäbe. Dadurch wäre das nahende Unheil, welches den Jüngling infolge des väterlichen Fluches treffen mußte, wenigstens einigermaßen vorbereitet gewesen, während sich der Katastrophenbericht tatsächlich vom Zuschauer kaum mehr erwartet und nur äußerlich durch Ankündigung des Boten am Ende des Chorgesanges (v. 1151 f.) mit diesem verknüpft, als unnötiges Schlußglied der Handlung anreiht. Zu verstehen ist diese Gestaltung vielleicht einmal aus dem bereits oben (vgl. p. 33ff.) berührten vermutlichen Bestreben des Dichters, den Ausgang seines Stückes im Gegensatz zu seinem ersten Hippolytos neuartig darzustellen, dann aber hat Euripides, dem die Tragödie ja immer mehr ein „Kampffeld der Gedankens"[1]) gewesen ist, die Gelegenheit nicht entgehen lassen auch hier wieder gegen den Glauben an die alte Weltordnung mit ihren tausend ungelösten Rätseln und Widersprüchen anzustreiten. Oft mögen wir ähnliche Reflexionen bei diesem Dichter um des Kunstwerkes als Ganzes willen für lästig und oft geradezu für störend empfinden, aber in unserem Falle ist dieser Tadel nicht am Platze, der vorliegende Gesang des Chors wächst schon aus der Situation heraus und schweift auch nicht ab von ihr, nur daß er an einen anderen und nicht an den Punkt anknüpft, von dem wir es im Interesse der Handlung wünschten (an das dem Hippolytos drohende Unheil). Die Tatsache einer so schreienden Ungerechtigkeit, wie sie eben dem unschuldigen Hippolytos widerfahren ist, forderte geradezu die Kritik des sachlich denkenden Chores — hinter ihm steht ja der Dichter — heraus. Voll schmerzlichen Unmutes im Herzen gedenkt er des seltsamen Weltregimentes, das seine Sehnsucht nach einer allweise wal-

[1]) R. Pöhlmann, Histor. Bibl. VIII. 1899 p. 32 Anm. 4.

tenden Vorsehung (ξύνεσις), die Sehnsucht des Kinderglaubens unseres Dichters[1]), nicht zu stillen vermag. Da sieht er überall Wechsel und Unbestand im Menschenleben und ein bescheidenes, wenn auch harmloses Geschick dünkt ihm noch am ersten als begehrenswert (in der Form eines Wunsches drückt es der Chor aus: *εἴθε μοι εὐξαμένᾳ θεόθεν τάδε μοῖρα παράσχοι κτλ.*). Das Los des armen Hippolytos, das er sich in bitterer Trauer ausmalt, bestärkt ihn noch in diesen Ansichten (2. Strophe und Gegenstrophe), die sich schließlich zu einer heftigen Anklage wider die Gottheit zuspitzen (Epodos; passend wählt er die Charitinnen, gemeint aber ist die persönliche Gottheit als Vertreter der bestehenden Religion überhaupt). So ist auch dieses Lied zwar mit Rücksicht auf den Stand der dramatischen Entwicklung abgefaßt, aber für die fortschreitende Handlung Bedeutsames enthält es nichts.

Zu der auch sonst begegnenden losen Kompositionsweise des Euripides wird es stimmen, wenn wir annehmen, es seien dergleichen Fälle bei ihm wohl noch öfters vorgekommen. Der hierher gehörige Chorgesang aus seiner Andromache fällt gewiß auch nicht aus dem Rahmen der Handlung, aber Beziehung zur Katastrophe liegt ihm doch fern. Von ihrer verzweifelten Angst vor der Rache des Gatten wird Hermione durch Orestes befreit, der sie nach Hause entführt, nachdem er noch den Untergang des Neoptolemos in verschleierten, aber doch verständlichen Worten (vgl. v. 1063 die Auffassung des von Peleus ausgeforschten Chores: *καὶ σοῦ γε παιδὸς παιδὶ πορσύνων μόρον*) vorausgesagt hat. Davon nun enthält das Lied nichts, obwohl alsbald hernach der Botenbericht die vollzogene Katastrophe, die heimtückische Ermordung des Neoptolemos, meldet. Das Lied ist eine einzige Klage über alles Unheil, das der Zug nach Troja für diese Stadt sowohl wie für ganz Griechenland im Gefolge hatte. Das so auch der Hermione durch eine troische Frau widerfahrene Leid veranlaßt den

Andromache v. 1009 bis 1046.

[1]) Vgl. W. Nestle p. 5.

Chor somit zu seiner Schilderung und ist die Beziehung auch keine sonderlich enge, so spricht er sie doch wenigstens aus v. 1041 *οὐχ σοι μόνᾳ δύσφρονες ἐπέπεσον, οὐ φίλοισι, λῦπαι. νόσον Ἑλλὰς ἔτλα, νόσον κτλ.* [1])

Gesonderte Betrachtung verdienen die Zwischenaktslieder zur Katastrophe Hekabe I und der aulischen Iphigeneia, weil sie nicht aus der gewöhnlichen Situation heraus geschaffen sind. Hier wie dort hat der Dichter das Motiv des freiwilligen Opfertodes verwendet und mit dem Entschluß der Polyxena sowohl wie der Iphigeneia hat die Handlung eigentlich ihr Ende erreicht — aber nicht die griechische Tragödie. In solchen Fällen ist es darum schon eher zu verstehen, wenn das Chorlied von dem augenblicklichen Vorgang abschweifte, da sich der Mangel hochgespannter Erregung im Drama naturgemäß auch in der chorischen Lyrik fühlbar machte. Wie der Dichter indes einer derartig lauen Stimmung aus dem Wege gehen konnte, das hat Sophokles in seiner Antigone gezeigt. Wenn in diesem Stücke das unschuldige Mädchen von den Schergen Kreons abgeführt wird, ist die Katastrophe gleichfalls erreicht; die Handlung ist auf derselben Stufe angelangt wie in der Hekabe und der aulischen Iphigeneia und für eine Rettung der Heldin ebensowenig wie dort noch Hoffnung vorhanden. Da ist der Stimmungswandel, den Sophokles in der Folge seinen Kreon durchmachen läßt, ein fein erfundener Zug, eine neue Spannung anzubringen und so den allzu einfachen Gang der Handlung etwas reizvoller auszustatten.

Aul. Iphig. v. 1510 bis 1531.

So gut sie es eben sein kann, ist die Beziehung zum Vorgang in der aulischen Iphigeneia: der Chor begleitet die Heldin auf ihrem Todeswege zur Opferung. Das ist der

[1]) Bemerkenswert ist, daß Hermione bei dieser Anrede nicht mehr zugegen gewesen sein konnte. Denn gleich darauf tritt Peleus auf (v. 1048) und hat schon dunkle Kunde von ihrer Flucht.

eine Bestandteil des Liedes (v. 1520). In der anderen Hälfte entfernt er sich insoweit nicht gerade von der allgemeinen Handlung, als er ihrer Aufforderung v. 1467 f. nachkommt: *ὑμεῖς δ' ἐπευφημήσατ' ὦ νεάνιδες, παιᾶνα τῇμῇ συμφορᾷ Διὸς κόρην Ἄρτεμιν* [1]). Mehr aus dem Rahmen fällt schon das Lied in der Hekabe. Dort hat Odysseus die zum Opfertod bereite Polyxena abgeführt, nachdem es eine reichlich lange Abschiedsszene zwischen Mutter und Tochter gegeben hatte. Unter dem Eindruck des Unglückes, das er soeben eine seiner Leidensgefährtinnen hat treffen sehen, stellt sich der Chor die Frage, wohin ihn die schnellen Schiffe als Sklavin entführen werden, ob nach Doris oder Thessalien (Strophe 1) oder nach Delos (Antistr. 1) oder zu der Stadt der Pallas (Strophe 2), um schließlich in Klagen über das Schicksal Trojas und seiner Bewohner auszubrechen (Antistr. 2). Auf die Opferung der Polyxena, die während des Gesanges vollzogen und über die nach Beendigung desselben, wie üblich, von Talthybios berichtet wird, nimmt das Lied keine Rücksicht. Zwar steht es mit der gegebenen Situation in Verbindung, das Leid, das den kriegsgefangenen Frauen des Chores droht, steht auf der gleichen Stufe mit dem eben miterlebten der Königstochter, aber diese Beziehung kommt nirgends zum Ausdruck und wird mit keinem Wort hervorgehoben [2]).

Hekabe v. 444 bis 483.

Um nun zu zeigen wie Sophokles in solchem Falle gelegentlich seinen Chor hielt und im Interesse des augenblick-

Antigone v. 944 bis 987.

[1]) Die Technik in diesem Lied ist nicht anders wie sonst bei Euripides. Aus der Annahme, daß wir es hier mit einem vollstimmigen Chorgesang zu tun haben, ist der Schluß auf Unechtheit nicht erlaubt (R. Arnold p. 296 f.). Allerdings ist es bei diesem Stück schwer zu beurteilen, wie weit die Überarbeitungen und Zusätze des jungen Euripides oder noch späterer Dichter gehen.

[2]) In dem Lied, das der Chor in den Herakliden v. 608 ff. vor dem Bericht über den Vollzug der Opferung Makarias singt, schließt sich wenigstens die Antistr. an die Situation an. Das hier verwendete Motiv „der Chor als Tröster" werden wir gleich oben in der Antigone des Sophokles in harmonischer Ausführung wiederfinden.

lichen Vorganges auszunutzen verstand, sei hierher das Stasimon aus seiner Antigone gesetzt, das an die Abführung der Heldin anknüpft. Das Lied ist zunächst nur Stimmungslied und die Richtung, welche die Gefühle nunmehr einschlagen, hat sich dem Dichter von selbst geboten. Der Klage war in der vorangehenden Szene schon überreichlich Genüge geschehen. Bange Besorgnis um Antigone war hier kaum mehr am Platze, klar und deutlich lag ihr trauriges Los vor Augen und die jähe Wendung, die ihm der mutige Sinn des Mädchens gab, war dem Ahnungsvermögen des Chors, auch dem des Zuschauers wenigstens jetzt noch verborgen. Es blieb also nichts weiter übrig als „das Sich-Fügen", die Resignation des Chors zu schildern; denn zu einem Ausbruch der Entrüstung war ein sophokleischer Chor der Antigone niemals fähig. Und wie konnte das besser geschehen als durch den Hinweis auf die Unwiderstehlichkeit der seit uralten Zeiten waltenden Schicksalsmächte, der *μακραίωνες Μοῖραι*, denen niemals ein Wesen, wenn es auch noch so mächtig durch Reichtum oder Tapferkeit ist, zu entrinnen vermag und dem keine feste Burg, hinter der man sich birgt, kein flüchtiges Schiff, auf dem man enteilen möchte, ein Ziel setzt. Das ist der Grundgedanke des schönen Liedes (v. 951 ff. v. 986 f.), von dem man vermocht hat zu sagen, es sei „ohne Inhalt und Seele" [1]) und berücksichtige „die berechtigten Forderungen des Gemütes zu wenig" [2]), weil man es selbst und die Bedingungen, unter denen es geschaffen wurde, nicht verstanden hat. Wie drückt sich doch die tiefe Ergriffenheit der Greise, die nicht helfen dürfen, in der zweimaligen Apostrophe, zu Anfang und zu Ende des Liedes aus (v. 949 *ὦ παῖ, παῖ* und v. 987 *ὦ παῖ)*, die man ebenfalls mißzudeuten sich beeilt hat [3]). Helle Empörung

[1]) A. Wilbrandt, p. 18.

[2]) Th. Bergk, p. 481. A. Rahm p. 26 und 83 ff. wird dem Lied kaum gerecht. Auch er schließt sich den Urteilen von Wilbrandt und Bergk an.

[3]) Die meisten Herausgeber und Exegeten glaubten die Apostrophe so verstehen zu müssen, als sei Antigone während des Liedes noch an-

flammt empor aus den Worten der abgehenden Antigone. Dem tritt der Chor entgegen, der überzeugt ist von der Wertlosigkeit alles Widerstandes. Darin beruht schon äußerlich die enge Verknüpfung mit der vorliegenden Handlung. Und an wen sollte er sich mehr wenden als an Antigone selbst, so nahe vollzog sich ja das Schreckliche ihres Loses vor seinen Augen. „O Kind!" ruft er aus und der Gedanke an sie durchzittert sein ganzes Lied und beschließt es, ὦ παῖ ist auch sein letztes Wort. An ihrer Seite möchte er wohl stehen und sie Ergebung in den Ratschluß eines übergewaltigen Schicksals lehren, er möchte stärken und trösten [1]). Und dadurch eben erhebt sich das Lied über den Rahmen des bloßen Stimmungsgemäldes, daß es seine Gefühle, seine seelischen Energien auch auf andere ausdehnen möchte. So eignet dem Chor hier sogar eine gewisse Aktivität, die nur dadurch beeinträchtigt wird, daß sie, um die er sich müht, Antigone, gar nicht anwesend ist, weil sich eben an ihr die Katastrophe vollzieht. — Aus diesem Charakter des Liedes konnte sich noch ein weiterer Anknüpfungspunkt an den gegenwärtigen Vorgang, die Einkerkerung Antigones ergeben, der Sophokles nicht entgangen ist. Der Chor stützt nämlich seine Ansicht von Moiras Allgewalt auf drei aus der Heroengeschichte entlehnte Beispiele, durch die er darlegt, daß nicht nur Antigone, sondern auch andere aus edlem Geschlechte Entsprossene sich unter sie beugen mußten, woraus er dann weiter den Schluß zieht, man müsse

---

wesend (so noch Schneidew.-Nauck z. d. St. in der neuen Ausg von E. Bruhn). Dieser unmöglichen Ansicht sind mit Recht entgegengetreten N. Wecklein in seiner Ausg. z. d. St., ausführlich Chr. Muff p. 114 und andere. Wenn Antigone ihre Abschiedsanapäste gesprochen hat, wird sie abgeführt (v. 943), was ja doch keineswegs ausschließt, daß sie die ersten Worte des Chors noch hört, der auch später im Geiste weiter bei ihr weilt. Die ganze Ökonomie des Stückes müßte unter der gegenteiligen Auffassung leiden.

[1]) Das will auch besagen schol. Antig. 955 ἁπλῶς τῇ παραθέσει τῶν ὁμοίων δυστυχιῶν παραμυθεῖται τὴν κόρην.

sich auch im gegebenen Falle darein fügen. Aber der Griff, den der Dichter dabei in die Sagengeschichte vornimmt, ist kein willkürlicher: nach einem bestimmten Gesichtspunkt sind die Beispiele gewählt, bei allen dreien handelt es sich um Einschließung eines Lebenden in eine Grabeswohnung, um denselben Vorgang also, wie er zu gleicher Zeit die Heldin des Stückes betraf. Die Absicht des Dichters ist nicht zu verkennen, wenn wir erwägen, daß die drei Mythen auch nur in diesem einen Punkte auf den vorliegenden Fall passen; denn Danae und Kleopatra werden aus ihren Gefängnissen befreit, Lykurgos zumal ist ein gottloser Frevler. Der Dichter verliert sich nicht in die Allgemeinheit heroengeschichtlicher Begebnisse, die durch die Fülle ihrer Stoffe Euripides nur zu oft verleitet und von der gegebenen Handlung hinweggeführt haben (für das sophokl. Lied hätte diese Beziehung auch ohnedies noch bestanden!), im Geiste ist der Chor bei Antigone und ihre Todesart beschäftigt seine Phantasie.

Einen Fortschritt über die ganze obige Gruppe von Liedern hinaus bedeutet der allerdings noch hierhergehörige Chorgesang zur Katastrophe in den Trachinierinnen (Selbstmord Deianeiras). Denn er enthält zwar schon eine gewisse, vielleicht besonders bemerkenswerte Beziehung zur Katastrophe, der er vorangeht, aber diese Beziehung macht doch nur den geringeren Teil seines Inhaltes aus.

Trachin. – v. 821–862.

Das Wuchtige, Ergreifende der vorangehenden Handlung war eben die Nachricht von dem jammervollen Mißgeschick des Herakles. Daran knüpft der Chor an, gedenkt nicht weiter dessen, wie Deianeira in stummer Verzweiflung ins Haus gestürzt ist. Das Leiden, das den Helden betroffen hat, das ruft in ihm die Erinnerung an ein altes Orakel wach, demzufolge Herakles von allen Mühsalen erlöst werden solle. Mit einem Male und mit ganzer Macht drängt sich ihm der Sinn dieses Göttersprüches auf: das geweissagte Ende sei der Tod. Und darum beginnt er auch sofort damit. Es mag eine Schwäche sein, daß der Chor Deianeira zunächst aus den

Augen verliert. Aber es läßt sich wohl entschuldigen. Vor zwei Aufgaben hat Sophokles hier gestanden: einmal galt es den bedeutsamen Wendepunkt im inneren Verlauf des Stückes herauszuarbeiten, das eben ermöglichte Motiv: „der Tod als Erlöser" [1]), das weiterhin den Schluß des Dramas beherrschen sollte (vgl. v. 1164—72), an hervortretender Stelle dem Zuschauer zu verkünden, es war aber auch die äußere Wirkung des jähen Schicksalsumschlages darzulegen: der Selbstmord Deianeiras; da hat nun die Nebenhandlung vor der gewichtigeren hauptsächlichen in den Hintergrund treten müssen — nicht gut, doch wohl zu verstehen [2]).

Aber Rücksicht nimmt der Chor doch auf Deianeira und zugleich liegt der Fall hier ganz eigenartig. Von tiefstem Schmerz zerrissen und in starres Schweigen gehüllt hat sich die unglückliche Frau entfernt, nachdem ihr Hyllos das durch sie im besten Glauben verursachte Unheil berichtet hat. Obwohl sie nun vorher deutlich genug versichert hatte, sie wolle ein Mißgeschick ihres Gatten nicht überleben (v. 719), und der ihr nachgerufene Fluch des Sohnes nichts Gutes verhieß, zeigt der Chor nicht die Spur einer schlimmen Ahnung, die überdies auch ihr wortloses Abtreten erwecken mußte. Was der Chor vermutet, ist: Deianeira jammere wohl drinnen, nachdem sie ahnungslos so großes Unheil gestiftet habe, v. 846 ff. *ἦ που ὀλοὰ στένει, ἦ που ἀδινῶν χλωρὰν τέγγει δακρύων ἄχναν.* Es ist also keineswegs der augenblickliche Vorgang unberücksichtigt gelassen, aber der Dichter hat — sei es nun bewußt oder unbewußt — andere Lichter aufgesteckt, läßt den Zuschauer auf Vermutungen kommen, die sich schließlich nicht bewahrheiten werden. Die Nachricht von Deianeiras Selbst-

---

[1]) Vgl. A. Rahm p. 28.

[2]) Nachdem der Chor doch auf Deianeira Bezug nimmt, sie also keineswegs vergessen hat und überdies, wie gezeigt, das Lied eine wichtige Aufgabe in der Gesamtkomposition des Stückes erfüllt, ist H. Deckingers Urteil p. 112 entschieden zu scharf, der in dem Benehmen des Chors einen „starken Verstoß gegen alle *πιθανότης*" erblicken will.

mord mußte dann umso erschütternder wirken, wenn der erwartete glücklichere Ausgang jählings zu nichte wurde. Übrigens vermindern Wehrufe der Amme aus dem Innern des Palastes (v. 863 ff.) das Jähe der Katastrophe.

Wir haben damit ein *ἰδίωμα* der sophokleischen Kunst gestreift. Daß wir von einem solchen sprechen dürfen, dazu berechtigt uns die häufige Wiederkehr der ähnlichen Kompositionsweise schon in den wenigen seiner erhaltenen Dramen, die ihr entsprungenen Lieder sind jedoch unter dem Gesichtspunkte des nächsten Kapitels zu betrachten.

2.) Lied und Katastrophe im Einklang.

§ 13

a) Reine Stimmungslieder.

Trat der Chor mit seinem Gesange nun einmal in Beziehung zur augenblicklichen Lage der Handlung, wie sie die Nähe der Katastrophe geschaffen hatte, so war dessen Stimmungsgehalt natürlicherweise derselbe wie der, zu dem auch der Gang der Dinge fortgeschritten war. Das erlösende Ereignis stand unmittelbar bevor. Aber es war noch nicht entschieden: Erwartung, Sehnsucht, Hangen und Bangen, Angst und Besorgnis, das war die Stimmungsfärbung, welche der gegebenen Situation am nächsten entsprach. Indem der Chor nun dieser Stimmung Ausdruck verleiht, bleibt er zugleich in engster Fühlung mit der Gegenwart. Er muß ja doch begründen, worin seine Hoffnung und Furcht besteht. Das Interesse der Zuschauer wird rege erhalten, denn die Schlußhandlung bildet gleichsam die Antwort auf ihre erwartungsvollen Fragen. Und wir haben ja gesehen, wie Lieder, die aus der Wahl eines anderen augenblicklich vielleicht bedeutsameren Gesichtspunktes entsprangen, mit ihrem Stimmungsausdruck (Trauer, Mitleid, Klage, Unmut u. s. w.) sich dann auch mehr oder weniger vom Vorgang der Katastrophe entfernten, so daß dieselbe gar wie ein sensationeller Schlußeffekt (Hippolytos) dem Ganzen hinzuwuchs.

Aischylos.

§ 14.

Die Höhe der Kunst, die Aischylos in der Stimmungsmalerei erreicht hatte, ist nach ihm nicht mehr erstiegen worden. Das Werturteil[1]) bliebe auch dann bestehen, wenn uns von allen seinen Stücken nur der Agamemnon erhalten wäre. Aber auch in den Persern schon tritt er uns als Meister auf diesem Gebiete entgegen. Der tiefe Eindruck, welchen das Einzugslied des Chors auf den Hörer ausüben mußte, beruht auf dem Ausdruck der bangen Gefühle, welche der Chor (anapästischer Teil v. 8—15, nachdem er in altertümlicher Einfachheit Aufschluß darüber gegeben hat, wenn er diesmal vorstelle) für den König und das ausgerückte Heer empfindet. Daran reiht sich in ungezwungener Weise, gleichsam als Begründung dieser Stimmung, was die Parodos an Exposition zu erledigen hatte: Die Zusammensetzung des Heeres wird näher ausgeführt durch Aufzählung der ausgezogenen Fürsten und ihrer Völker. Hierauf erfolgt wieder Rückkehr zur Darstellung der Stimmung der Zurückgebliebenen. Der melische Teil der Parodes begleitet in seiner ersten Hälfte (v. 65—113) die ausmarschierten Heermassen weiter auf ihrem Zuge über die Meeresfurt und die See, läuft aber auf denselben Grundgedanken hinaus, wie der anapästische Teil: Besorgnis über den Ausgang des Unternehmens, da kein sterbliches Wesen, und sei es auch noch so mächtig, dem Trug der Götter entgehen könne. Durch Vorspiegelung von Glück und Macht locken sie den Menschen ins Netz des Verderbens, aus dem es kein Entrinnen gibt. Bange Angst und Sorge spiegelt auch der zweite Teil der melischen Partie (v. 113—139) wieder, in beredten Bildern den Jammer der Zurückgebliebenen schildernd und die Fortgezogenen auf ihrem Wege noch einmal verfolgend.

Perser, Parodos v. 1—139.

In den Sieben setzt der Chor zur Begründung seiner Besorgnisse über die nahe Entscheidung wirkungsvoll die Be-

Sieben v. 720—791.

[1]) Vgl. Christ-Schmidt p. 302, wo auf die „unerreichte Stimmungsmalerei" des Aischylos hingewiesen ist.

leuchtung des ἄτη-Motives fort, das soeben in der voraufgehenden Szene mit aller Wucht betont worden war. Daraus ergibt sich hier ein besonders inniger Zusammenhang zwischen Chorlied, vergangener und augenblicklicher oder zu erwartender Handlung. Von banger Ahnung erfüllt, sprechen die Frauen die Befürchtung aus, daß die Flüche des Oidipus in Erfüllung gehen und die Brüder durch Wechselmord fallen werden (v. 720–741) und motivieren sie aus der bisherigen Geschichte des Königshauses (Überleitung mit γάρ v. 742). Sie erläutern, wie der alte Fluch des Laios (Ungehorsam gegen das Gebot des delphischen Gottes) sich schon bis ins dritte Geschlecht gerächt hat (v. 742–757). Diese Fülle bisherigen Leides gibt dem Chor Veranlassung seine Besorgnisse auf die Stadt selbst auszudehnen (v. 757–765); v. 764f.: δέδοικα δὲ σὺν βασιλεῦσι μὴ πόλις δαμασθῇ), wofür er abermals in den Schicksalen der Labdakiden den Rückhalt sucht (v. 766–791; auch hier Überleitung mit γάρ v. 766). Dabei wird Wiederholung insoferne vermieden, als eben nur Frevel und Sühne des Laios (erste Generation) näher ausgeführt war, während hier besonders auf Oidipus (zweite Generation) Rücksicht genommen wird, unter dessen Fluch wieder die Söhne stehen (dritte Generation). So kehrt das Lied zu seinem Ausgangspunkt zurük: Furcht vor dem Wirken der Ἐρινύς (vgl. v. 720ff. und v. 790f.).

Agamemnon v. 977–1034.

Aus einer schwierigen Situation heraus geschaffen ist der hierhergehörende Chorgesang im Agamemnon. Da die Vorbereitung der Zuschauer auf den Mordplan der Klytaimestra bisher nur in halben Andeutungen bestanden hatte, so konnte dieses Lied auch nichts anderes als den Ausdruck banger Ahnung und Furcht im allgemeinen enthalten und daraus erklärt es sich auch, daß es besonders gegen den Schluß zu dunkel und unklar erscheint[1]). Dafür hat ihm der Dichter

[1]) Vgl. P. Richter p. 164: „Leider ist der Ausdruck in diesem Liede so schwülstig und überladen, so gesucht und unklar, daß es kaum möglich ist, über allgemeine Andeutungen hinaus den Sinn zu eruieren". Wenigstens einen Versuch dazu hat gemacht N. Wecklein, Orestie p. 96 in der Anm. 3. d. St.

aber sonst einen wirkungsvollen Inhalt gegeben. Der Chor versucht seine Befürchtungen zu zerstreuen, er hätte ja gar keinen Anlaß dazu: Mit eigenen Augen sah er doch des Fürsten Heimkehr und war Zeuge dabei (v. 988). Aber die schreckliche Angst verläßt ihn nicht. Das ist mit wunderbarer sinnlicher Kraft wiedergegeben:

> *τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ*
> *θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν*
> *θυμὸς* . . . (v. 990 ff.)

Er fleht, es möge sich seine Besorgnis als grundlos erweisen und nicht erfüllen (v. 999 f.). Aber sie ist nun einmal nicht unbegründet. Da jedoch der Chor nicht in den Mordplan eingeweiht ist, sind seine diesbezüglichen Äußerungen allgemein und darum wieder dunkel (v. 1001 ff.). Wie kommt er da plötzlich auf den Gedanken: „Der Schaden, den man an der Gesundheit nimmt, ist wieder heilbar und Verlust von Vermögen läßt sich ersetzen; aber vergossenes Menschenblut ist unersetzlich: Der Tote steht nicht wieder auf"[1]). Man kann natürlich nur an Iphigeneia denken. Ihre Opferung ruft sich der Chor ins Gedächtnis zurück, die noch nicht gesühnt ist, darum ist sein Herz voll Bangen vor der Zukunft. Noch mehr wie in der Parodos mangelt es hier an klaren Beziehungen und ist der Gedankengang, wie wir ihn hineinlegen, keineswegs ähnlich klar ausgesprochen[2]). Endlich sollte die Kasandraszene allen den Zweifeln ein Ende bereiten.

Zugleich aber wurde durch ihren Einschub noch einmal ein Lied benötigt, das die Zwischenzeit bis zur Ausführung des Verbrechens im Hause ausfüllen mußte. Nach dem ausführlichen Stasimon oben genügte hier ein kürzeres Chorkomma, in dem von Besorgnis nicht sonderlich mehr die Rede zu sein

Agamemnon v. 1331 bis 1342.

---

[1]) Ich folge Wecklein, Orestie p. 96 Anm. z. d. St. Wecklein ergänzt die von Klausen zuerst erkannte Lücke nach v. 1003 mit: <*σῶμα δ' ἔσωσεν ἄκος*>. Es war dies für den Zusammenhang nötig.

[2]) Neben N. Wecklein legt auch P. Richter p. 164 den Fall so dar.

brauchte. Dabei ist der Inhalt des Liedes aber doch bezeichnend im Vergleich zum ersten: Nirgends vor der Kasandraszene hat es der Chor so unzweideutig ausgesprochen, für wen er befürchtet, was er befürchtet und warum er befürchtet. Er hat es eben vorher nicht anders gekonnt. Bemerkenswert ist noch, daß hier nicht mehr von einer Sühne für die Opferung der Iphigeneia die Rede ist, das Verhängnis, das dräuend hinter Agamemnon steht, das ist seit Kasandras schrecklichen Gesichten die *Ἐρινύς* des Hauses, der unerbittlich seine Opfer heischende Geschlechtsfluch (die *κακὰ πάλαι πεπραγμένα)* v. 1184f.

So unbedeutend dieses kurze Lied auf den ersten Blick erscheinen mag, die jüngeren Tragiker hätten daraus doch etwas lernen können. Nach den Worten der Seherin ist der Chor noch keineswegs von der Unabwendbarkeit des Schicksals überzeugt, wenn er sich auch schon mit dem entsetzlichen Gedanken vertraut gemacht hat und mit der Möglichkeit des Geschehens (in der Form des Konditionalis, vgl. schon v. 1249 *εἴπερ ἔσται)* rechnet, so umfaßbar und ungeheuerlich es ihm auch jetzt noch dünken mag. Dadurch, daß Aischylos die Spannung auch noch nach den Enthüllungen der Kasandra auf ihrer vorher erreichten Höhe zu erhalten verstand, versicherte er sich auch für den weiteren Verlauf der Entwicklung des Interesses und der Aufmerksamkeit seiner Zuhörer, für welche die Lösung der Katastrophe diesmal eine wirkliche Erlösung und Befreiung von einem ungeheueren Druck bedeuten mußte. Selten hat wohl ein griechisches Drama seine Zuhörer ähnlich zu fesseln vermocht.

§ 15. Euripides.

Lieder mit gleichem Stimmungsgehalt fehlen bei Euripides nicht. In seinem Streben nach Verismus hat er sogar an einem so hochgespannten Punkte der Handlung, wie ihn die Katastrophe bedeutet, zuweilen den vollstimmigen Chorgesang aufgegeben um schon äußerlich die Erregung des mehr

oder minder beteiligten Chores darzustellen, so in dem Gesang der Hiketiden während der Schlacht zwischen Athen und Theben und in dem der Greise während der Ausführung des Anschlages auf Lykos im Herakles.

Herakles v. 735–748.

Das letztere Chorlied ist bemerkenswert, weil hier eigentlich die Stimmung der den Chor darstellenden Greise eine freudig bewegte ist, ausgehend von der *μεταβολὰ κακῶν*, die des Herakles Rückkehr aus dem Hades bewirkt hat. In der Stunde der höchsten Not ist er den Seinen erschienen und harrt nun auf den Rat seines Schwiegervaters Amphitryon im Hause auf das Erscheinen des frechen Usurpators Lykos um ihn zur Rechenschaft zu ziehen. Es ist natürlich, daß der Chor da zunächst seine Freude über das Ende der Bedrängnis und den unverhofften Schicksalswechsel ausdrückt. Aber das Lied schweift darum nicht von der augenblicklichen Situation ab, die Spannung der Harrenden spricht aus der Aufforderung eines Chormitgliedes an seine Genossen gegen Ende des Wechselgesanges v. 747 *ἀλλ', ὦ γεραιοί, καὶ τὰ δωμάτων ἔσω σκοπῶμεν, εἰ πράσσει τις ὡς ἐγὼ θέλω.*

Die wenigen Worte mögen schon zeigen, daß von dem tiefen Gedankengehalt aischyleischer Lyrik, bei der wir von einer wirklichen Ergriffenheit der Zuhörer sprechen durften, gerade nicht mehr viel vorhanden ist. Das, was der Chor einmal bei Aischylos war, ist er eben nicht mehr bei Euripides. Er ist nicht mehr so innig an der Handlung beteiligt und darum ist auch seine Stimmung viel nüchterner und kälter. Recht wirkungsvoll mochte immerhin der Wechselgesang in den Hiketiden die besorgte Erwartung der bittflehenden Frauen wiedergeben, der die Pause ausfüllt, während welcher König Theseus mit Waffengewalt die von Theben verhinderte Bestattung der gefallenen Argiverhelden erzwingen will. Die einzelnen Chormitglieder tauschen ihre Ansichten über die zu erwartende Entscheidung aus und es darf schon als ein Höhepunkt von Spannung bezeichnet werden, wenn der ungeduldig-sehnsüchtige Wunsch geäußert wird v. 620 f.:

Hiketiden v. 598–633.

ποταμὸν εἴ με[1]) *τις θεῶν κτίσαι.*
διπόταμον ἵνα πόλιν μόλω.

Wie der Chor so zum Kampfplatz hineilen möchte, sind seine Gedanken beständig bei dem sich dort abspielenden Ereignis, was durch eine Reihe direkter Fragen zum Ausdruck kommt (vgl. v. 601, 602, 606 und besonders v. 623 ff.). Durch solche spiegelt sich auch die hochgespannte Besorgnis des Chors in den Phoinissen wieder. Da kämpfen eben die beiden Brüder den letzten Kampf aus, und in dem Lied, das die phoinikischen Mädchen jetzt singen, ist die bange Ahnung über das zu erwartende Resultat bis zum furchtbaren Entsetzen gesteigert. Mit dem unabwendbar hereinbrechenden Unheil beschäftigen sie ihre Gedanken und sie fragen sich: *πότερον ἄρα νέκυν ὀλόμενον ἰαχήσω* v. 1294 f.; nachdem sie gleich im Anfang ihrer Gemütsbewegung Ausdruck gegeben haben: *αἰαῖ αἰαῖ τρομερὰν φρίκᾳ*[2]) *τρομερὰν φρέν᾽ ἔχω· κτλ.* —

Phoinissen v. 1284 bis 1304.

Wie der Chor in den Hiketiden sich Flügel wünscht, so fleht der in ähnlicher Lage befindliche in den Herakliden Erde, Mond und die leuchtenden Sonnenstrahlen an, ihm frohe Kunde vom Schlachtfelde zu bringen. Dadurch ist die gespannte Stimmung der Erwartung wiedergegeben und in ihrer Begründung liegt die Beziehung zum Vorgang, dem Kampf Athens mit Mykenai (Strophe und Antistr.)

Herakliden v. 748–783.

War bei allen diesen Liedern die Beziehung zur Handlung gewiß eine möglichst enge, so können wir doch nicht sagen, daß es Euripides — die Hiketiden kaum ausgenommen — so recht gelungen ist, wie Aischylos durch Einflechtung tieferer Gedankenreihen eine Stimmung zu erzeugen, die in besonderem Grade auch auf dem Zuhörer übergriff. In diesem

[1]) *μέ* ist Konj. Hermanns für *σέ*.

[2]) *φρίττειν* ist so recht der Ausdruck für die tragische Stimmung auf dieser Stufe der Entwicklung. Vgl. Sieben v. 720 und Sophokl. Elektra v. 1408.

Urteil kann uns nur bestärken die Beobachtung, daß wir nicht selten bei Euripides von einer bloßen Ankündigung des zu erwartenden Ereignisses sprechen dürfen. Das trat schon an einigen Stellen der oben besprochenen Lieder zu Tage (vgl. Herakles v. 740 *ἦλθες χρόνῳ μὲν οὗ δίκην δώσεις θανών*) noch mehr aber, wenn der Chorgesang förmlich als eine Vorhersage dessen anhebt, was sich nun ereignen wird.

Hekabe v. 1024 bis 1034.

In der Hekabe ist es der aus einer gebrochenen Greisin in ein dämonisches, von teuflischer Rachsucht erfülltes Weib verwandelten troischen Königin gelungen den feigen Mörder ihres Sohnes herbeizulocken. Daß sie sich jetzt rächen wird, liegt außer allem Zweifel, wenn sie hierüber auch nur Andeutungen gemacht hat (v. 870 f.). Mit doppelsinnigen Worten hat sie den habgierigen Thraker und seine Söhne in das Innere des Zeltes geleitet. Da beginnt der Chor: *οὔπω δέδωκας, ἀλλ' ἴσως δώσεις δίκην,* und später:

ψεύσει σ' ὁδοῦ τῆσδ' ἐλπὶς . . .
ἀπολέμῳ δὲ χειρὶ λείψεις βίον.

Nicht etwa, daß der Chor mit diesen Worten triumphieren wollte, er hat ja sogar Mitleid mit Polymestor (v. 1032, 1085).

Kyklops v. 608–623.

Ähnlich im Kyklops. Nach vielen Mühen hat es Odysseus fertig gebracht, den Kyklopen betrunken zu machen. Taumelnd vor sinnloser Lust ist dieser in die Höhle gewankt (v. 576 ff. *ἰοὺ ἰού κτλ.*) und der für die Rache günstige Zeitpunkt ist nahe. Das an dieser Stelle gewohnte Lied aber hebt an

λήψεται τὸν τράχηλον
ἐντόνως ὁ καρκίνος
τοῦ ξενοδαιτυμόνος· πυρὶ γὰρ τάχα
φωσφόρους ὀλεῖ κόρας

und verkündet so gewissermaßen dem Publikum das aus den vorangegangenen Szenen gezogene Fazit: was jetzt zu erwarten sei.

Medea v. 976–1001.

Freilich ist gerade bei dieser Art von Liedern[1]) ein großer Vorzug die enge Beziehung, die sie zum Vorgang der Katastrophe bewahren können, weil keine andere Gedankenfolge sie verhindert sich darüber zu verbreiten. Das mag am Besten ein Beispiel aus der Medea zeigen. Die Kinder sind mit den verhängnisvollen Geschenken Medeas zu Jasons Braut weggegangen. Da stellt sich der Chor die ganze schreckliche Begebenheit vor, wie sie sich zutragen, wie das ahnungslose Mädchen die Gaben annehmen, sich damit schmücken und sich so selber den Tod bereiten wird. Jeder Satz ist förmlich eine Ankündigung des bevorstehenden Ereignisses (Strophe und Antistr. *α*). So klar und deutlich steht es in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit vor den Augen des entsetzten Chores, daß er jetzt schon, bevor das Unglück noch tatsächlich geschehen ist, Klagen über die an der Katastrophe beteiligten Personen anstimmen kann (Strophe und Gegenstr. *β*). Ähnlich ruft in der Hekabe der Chor der troischen Frauen auch über Polymestor schon sein Wehe aus (v. 1032 *ἰὼ τάλας*), ehe noch dessen Schmerzenslaute erschollen sind, und die Phoinissen sind so sehr überzeugt von der Unabwendbarkeit des drohenden Unheils, daß sie schon vor seinem Eintreten die davon am meisten Betroffene, die unselige Mutter, bemitleiden (v. 1285 f.: *διὰ σάρκα δ' ἐμὰν ἔλεος ἔλεος ἔμολε ματέρος δειλαίας*).—

Groß als Dramatiker war Aischylos doch noch größer als Lyriker. Daher denn auch seine Geistesverwandtschaft mit Pindaros. Euripides aber war vor allem Dramatiker. Das dürfen wir über der Menge seiner Kompositionsfehler nie vergessen. Es hat sich gezeigt, daß, was den oben be-

---

[1]) Dasselbe Charakteristikum: Bacchen v. 982 ff. und aulische Iphigeneia v. 1510 ff. Ebenso klingt das Chorlied zum Selbstmord Phaidras im Hippolytos v. 732–775, nachdem es sich anfänglich von dem bevorstehenden Ereignis entfernt hatte, als Ankündigung desselben aus und offenbart die Absicht der Königin, sich zur Wahrung ihres guten Rufes den Tod durch den Strang zu geben v. 769 ff. Vgl. auch Herakles v. 886 (Schluß des dortigen Liedes).

sprochenen Liedern an Stimmungsgehalt abging, sie an Konzentration gewannen. Ganz aus der gegebenen Situation heraus wachsen sie und in ihr haben sie ihren angemessenen Platz. Hier an einem so bedeutungsvollen Punkte der Handlung veranlaßt der Dichter gleichsam den Zuschauer über den Lauf der vorangegangenen Szenen hinweg seine Aufmerksamkeit nur auf das Resultat hinzulenken, das sie gezeitigt haben, indem er ihnen dieses Resultat in gedrängter und wuchtiger Kürze, ohne allen müßigen Gedankenaufwand, mitteilt. Manche reizvolle Spannung mochte dabei verloren gehen. Dadurch aber erweist sich Euripides wieder als jener Dramatiker, der nicht für wenige hochgebildete Kreise, sondern für die ganze große Masse des athenischen Theaterpublikums seine Dramen schrieb und dem es gelegentlich nicht darauf ankam schon im Prolog seines Stückes den Gang der Handlung mehr oder weniger aufzudecken. [1])

Sophokles.

§ 16.

Oidip. a. Kol. v. 1044 bis 1095.

Ein Gegenstück zu dem Liede der Hiketiden während der Schlacht bei Theben findet sich im Oidipus auf Kolonos und der Vergleich mit diesem zeigt, wie Sophokles im Entwerfen der entsprechenden Stimmung seinem Rivalen zum mindesten ebenbürtig war. Der Chorgesang ist der augenblicklichen Lage vollständig angepaßt. König Theseus hat zur Verfolgung der thebanischen Eindringlinge, die Antigone und Ismene gewaltsam entführt haben, bereits Leute abgesandt, alles Volk zu Fuß und Roß aufzubieten (v. 897 ff.), und ist dann selbst in dieser Absicht aufgebrochen (1019 ff.). Da weilt der Chor im Geiste ganz bei den kämpfenden Männern. Er wünscht sich an den Ort der Schlacht (1044 ff.),

[1]) Vgl. Wilamowitz, Gr. Literaturgeschichte p. 47 ff., bes. hieher p. 49: „In allem offenbart sich, daß Euripides vor allen Dingen Dramatiker ist, die Bühnenwirkung hat er immer im Auge und die verfehlt er auch nie; man muß nur seinen Intentionen folgen und sein Publikum berücksichtigen".

einer sturmschnellen flüchtigen Taube gleich möchte er sich dorthin begeben und teilnehmen an dem kriegerischen Vorgang (nahe Bezieh. mit τῶνδε ἀγώνων). Und da er das nur in seiner Phantasie kann, malt er sich wenigstens mit lebendiger Anschaulichkeit die Lage des Kampfplatzes aus und stellt sich vor, wie wohl jetzt die Schlacht anhebt und geführt wird. Voller froher Siegeszuversicht ist er und fleht wieder in demütigem Gebete um den Beistand der Götter. Er gibt nicht vor, wie die entsetzten Frauen in der Parodos der Sieben, an den Vorgängen unmittelbar teilzunehmen, die Feinde aufeinander stürmen zu sehen und das Wagengerassel und schmetternde Dröhnen ihrer Waffen zu hören; was er sagt, sind nichts als Vermutungen (v. 1054, 1075), aber die Beziehung wird eine ebenso innige, wenn er sich in sehnsüchtiger Erwartung des Ausganges die Frage stellt: ἔρδουσ' ἢ μέλλουσιν;

Lieder mit ähnlichem Stimmungsgehalt und ähnlicher Beziehung zur Katastrophe, wie wir sie in den eben besprochenen Chorpartien der beiden anderen Tragiker vorgefunden haben, finden sich sonst bei Sophokles selten. Es mag das mit der geringen Anzahl der erhaltenen Stücke zusammenhängen, gewiß aber auch mit einer künstlerischen Eigenart dieses Dramatikers, zu deren Verständnis uns einmal ein Fachmann die Wege ebnen möge. In seiner Technik des Dramas rollt Gustav Freitag[1]) keine weltbewegenden Theorien über das Wesen des Dramatischen vor uns auf, wie es einmal die Katharsislehre des Aristoteles war, solange man ihren apologetischen Ursprung verkannte.[2]) Ein Büchlein mit solidem

[1]) Beachtung verdient besonders seine Analyse des Dramenbaues bei Sophokles p. 123—159. Über den Stand der wissenschaftlichen dramatischen Literatur vgl. H. Friedemann, p. 8f.

[2]) Aus dem Wirrsal zahlloser Erklärungsversuche mag die klar blickende Darlegung bei Christ-Schmid p. 757f. retten. Zuerst vorgetragen ist die richtige Erkenntnis bei G. Finsler, Platon und die aristotelische Poetik, Leipzig 1900.

Hintergrund für Praktiker und solche, die sich für die Werkstatt des Dichters interessieren, hat er geschrieben, wenn auch manche seiner „guten Lehren" gar zu handwerksmäßig erscheinen muß. Den Kern der Dinge hat er wenigstens erfaßt und wir dürfen ihm auch ruhig beistimmen, wenn er bezüglich der Vorbereitung auf die Katastrophe die Behauptung aufstellt[1]), es suche der dramatische Dichter, je geringer seine Kraft in der Mitte des Stückes sei, umsomehr gegen Ende zu künsteln und schlagende Wirkungen zu erzielen. Aber er läßt diese Absicht nicht ohne allen Vorbehalt gelten. Er findet es „demungeachtet zuweilen mißlich, ohne Unterbrechung bis zum Ende zu eilen. Gerade dann wenn das Gewicht des unglücklichen Geschickes bereits lange und schwer auf einem Helden lastet, welchem die gerührte Empfindung des Hörers Rettung wünscht, obgleich vernünftige Erwägung die innere Notwendigkeit des Unterganges recht wohl deutlich macht. In solchem Fall ist ein altes anspruchloses Mittel des Dichters, dem Gemüt des Hörers für einige Augenblicke Aussicht auf Erleichterung zu gönnen. Dies geschieht durch eine neue kleine Spannung, dadurch, daß ein leichtes Hindernis, eine entfernte Möglichkeit glücklicher Lösung, der bereits angedeuteten Richtung auf das Ende noch in den Weg geworfen wird." [2]) In diesem Sinne sind alle vor oder während der Katastrophe bei Sophokles gesungenen Lieder des Chores zu verstehen, aus denen uns anstatt der erwarteten bangen Besorgnis und Angst schallender Jubel oder freudige Hoffnung entgegenklingt. Mochte die frohe Botschaft des Chores oder seine Luststimmung auf eine noch so tiefe Ungläubigkeit des Zuschauers stoßen, der die abwärts drängende Gewalt des Vorausgegangenen empfand, immer mußte die ihm gegenüber vertretene Möglichkeit eines Aufstieges die Spannung in ungeahnter Weise erhöhen und dem

[1]) p. 118.

[2]) p. 119.

Hereinbruch der Katastrophe eine gewaltige Wucht verleihen. Ein näheres Eingehen auf einige der hierhergehörigen Lieder mag das Vorstehende erläutern. Da wird es sich zeigen, daß sie auch für mehr oder minder skeptische Zuhörer zuweilen einen Lichtblick, ein ἡδύ, bedeuten konnten, wie es der Scholiast zu Aias v. 693 richtig erkannt hat: *εὐεπίφορος δὲ ὁ ποιητὴς ἐπὶ τὰς τοιαύτας μελοποιίας, ὥστε ἐντιθέναι τι καὶ ἡδύτητος.*[1])

Trachinierinnen v. 821 bis 862.

Bereits oben (vgl. p. 54 ff.!) bei der Besprechung des Liedes zur Katastrophe der Deianeira in den Trachinierinnen v. 821—862, das gesungen wird, während die unselige Frau im Innern des Hauses Selbstmord begeht, haben wir bemerkt, wie der Chor weit davon entfernt ist die stumme Verzweiflung Deianeiras richtig zu deuten, sich vielmehr der ahnungslosen Vermutung hingibt, sie weine nun drinnen über das von ihr ohne Wissen und Willen verursachte Unheil (v. 846 ff.). Es liegt die Versuchung nahe auch in diesem Fall der Kompositionsweise des Dichters bewußte Absicht unterzuschieben, weil sie uns schon in den wenigen der erhaltenen Dramen noch mehrmals begegnet, sodaß wir von einem *ἰδίωμα* der sophokleischen Kunst sprechen dürfen. Auf jeden Fall aber konnte sich der Zuschauer hier der Vermutung des Chors anschließen und liegt gewiß kein Grund vor (man könnte die Worte Deianeiras v. 719 anführen) ihn gar so sehr über denselben erhaben sein zu lassen.

---

[1]) Was sollte Sophokles für ein Interesse daran gehabt haben durch solche Lieder den Zuschauer „über den in Illusion befangenen Chor und über die Personen des Dramas" hinauszuheben? Im Anschluß an A. Roemer (Abh. d. K. B. Ak. d. W. I. Kl. XXII. Bd. III. Abt. p. 606) hat A. Rahm p. 13 ff. diesen Gegensatz zwischen Chor und Publikum konstruiert und diese seine Kampfstimmung gegen den unseligen „idealischen Zuschauer" A. W. Schlegels hat ihn den hierher gehörigen Liedern nicht gerecht werden lassen. Darum erklärt er auch die feine Erklärung des Scholiasten für nicht erschöpfend und stellt einen Widerspruch antiken und modernen Empfindens fest (p. 14 Anm. 1), von dem nicht die Rede sein kann.

Ähnlich verhält es sich in derselben Tragödie mit dem Lied, das dem Bericht von Herakles Untergang vorangeht oder während dessen der diesbezügliche Vorgang gedacht werden muß.

Trachin. v. 633—662.

Lichas ist mit dem für den Helden bestimmten Geschenk abgezogen und Deianeira hat sich ins Haus begeben. Noch v. 588 hat der Chor gegenüber den Vorbereitungen Deianeiras eine gewisse Reserve beobachtet. Für das Lied war also die trefflichste Beziehung zur Katastrophe, deren Vorgang sich notgedrungen fern von der Bühne abspielen mußte, angebahnt. Aus dieser Reserve ist der Chor nun herausgetreten: Sein Lied weiß nichts von der dunklen Befürchtung eines nahenden Unheils. Alle anfänglichen Bedenken sind vergessen. Es trägt durchaus fröhlichen Charakter. Kein Wort gemahnt an die schrecklichen Vorgänge, die sich währenddessen in Wirklichkeit abspielen müssen, die Mädchen geben sich ganz der Freude über die bevorstehende Ankunft des Herakles hin, mit derselben Zuversicht, wie sie sich schon oben in dem Hyporchema gleich nach der ersten Meldung (v. 205 ff.) kund getan hatte. Die Anadiplosis *ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο* enthält gewiß kein „Gefühl banger Furcht" [1]), das beweist nicht nur jeder Gedanke in den vier Strophen, das beweisen die nachfolgenden Worte selbst: der Chor besorgt, es könnte sich auf der Fahrt ein Hindernis einstellen und die Heimkehr verzögern. Ungeduldige Sehnsucht gibt ihm die Worte in den Mund: *ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο*. Das Lied ist also hauptsächlich Stimmungslied. Aber anstatt sorgenvollen Bangens, wie es der Katastrophe entsprochen hätte, malt es Jubel und Heiterkeit. Darum konnte auch seine Beziehung zum tatsächlichen Vorgang, dem jammervollen Wirken des Liebeszaubers, nicht gerade besonders deutlich hervortreten, da der Dichter, der einen bewußten Kontrast zur

[1]) Wie es Chr. Muff p. 205, wohl selber schon schwankend („so viel ich sehe"), annehmen möchte, während er den Schluß des Liedes verständig gewürdigt hat.

Katastrophe herausarbeiten wollte, für die zu zeichnende Stimmung sich einen anderen besser geeigneten Anknüpfungspunkt an die Handlung suchen mußte, — er lag hier sehr nahe —, an die Heimkehr des sieggekrönten Helden. Verloren aber hat Sophokles den Faden nicht, da hören wir, scheinbar flüchtig hingeworfen, aber doch an gewichtiger Stelle, am Schlusse des Liedes, vom Chor den Wunsch ausgesprochen, Herakles möge für immer zurückkehren *τᾶς πειθοῦς παγχρίστῳ συγκραθεὶς ἐπὶ προφάσει θηρός*. Damit ist die Verbindung mit der augenblicklichen Lage der Dinge wiederhergestellt. Übrigens folgt auch nicht gleich der Bericht über die Katastrophe, sondern eine diese noch vorbereitende Szene.

Antigone v. 1115—1152.

Noch deutlicher spricht der Fall in der Antigone des Sophokles. Durch die dunklen Seherworte des Teiresias in seiner herrischen Sicherheit erschüttert, hat sich Kreon vom Chor nach einigem Zögern bestimmen lassen selbst hinzueilen um Antigone aus ihrem Gefängnis zu befreien. Zweigeteilt ist da die Stimmung des Zuschauers. Noch klingen in seiner Seele die unheimlichen Sprüche des Sehers nach und die furchtbaren Drohungen, die er Kreon ins Antlitz geschleudert hat. Doch verspricht ihm auch Kreons reuige Umkehr Erlösung. Aber das Zünglein der Wage neigt sich nicht nach der besten Seite. Zu deutlich wird die Schnelligkeit göttlichen Strafgerichtes verkündet (vgl. v. 1104: *θεῶν ποδώκεις Βλάβαι*). Da setzt das Chorlied ein um die lyrischen Strahlen der vorangehenden Szene wiederzuspiegeln. Zwei Arten derselben haben wir aufgefunden, zukunftsfrohe und bange, und mehr von diesen. Das ist nun fast umgekehrt in dem Lied. Schon der Rhythmus der Metren drückt die frohe Erregung aus und der begleitende Reigen verlieh ihr die höchste sinnliche Anschaulichkeit. Es ist ein Hyporchema, was der Chor hier aufführt, und da sagte der Tanz immer mehr als die begleitenden Worte.[1]) Ihr Inhalt mußte, der äußeren Form

[1]) Vgl. das Kapitel bei Muff p. 38 f.!

entsprechend, natürlich ein heiterer sein. So zeigt sich denn der Chor erfüllt von freudiger Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang. Aber er jubelt nicht, er betet, er ruft in feierlichem Hymnus[1]) seine Gottheit an, daß sie rettend erscheinen möge. Auch darauf muß man Acht haben. Nur die Möglichkeit einer Wendung zum Guten will der Dichter betonen und den Zuschauer ausdrücklich darauf aufmerksam machen. Von einer Verblendung des Chors kann gar nicht die Rede sein. Noch ist Theben nicht entsühnt, aber der Chor glaubt im Augenblick noch an die Möglichkeit einer Befreiung vom *μίασμα*. Darum ruft er Bakchos herbei, den Schirmherrn der Stadt und göttlichen Freudenspender. Chor und Zuschauer sind hier keineswegs durch ihre Auffassung der augenblicklichen Lage getrennt, vielmehr gerade dadurch, daß der Dichter die verschiedenen Möglichkeiten hervorhebt, arbeitet er bewußt auf Spannung hin. Und die Spannung war umso größer je heller das Lied sich vom dunklen Hintergrund abhob, darum die Teiresiaszene, nach der es möglich war noch Hoffnung zu schöpfen, darum ein gehobenes Tanzlied anstatt banger Erwartung.

Hyporchemata in dieser Verwendung finden sich außerdem noch zweimal bei Sophokles: Im Aias (v. 693 ff.), wo sich das Lied wirkungsvoll von den düsteren Todesgedanken abhebt, mit denen sich der Held des Stückes trägt; und dann im König Oidipus (v. 1086 ff.). Unmittelbar vor der erschütternden Peripetie (nicht Katastrophe, wie oft fälschlich zu lesen ist[2]), die ihre Schatten schon voraus geworfen hat (vgl. das die fürchterliche Seelenpein der Jokaste malende *ἰοὺ ἰοὺ* v. 1070 und ihr jähes Abtreten!), stimmt der Chor noch ein

---

[1]) Über den hymnenartigen Charakter dieses Liedes vgl. Schneidewin-Nauck p. 168!

[2]) Lobt Aristoteles (poet cp. 11 p. 1452 a 32) doch gerade das Stück, weil bei ihm Anagnorisis und Peripetie verbunden sind. Die Katastrophe besteht in der Selbstblendung des Oidipus. Das Lied, welches ihr vorangeht, ist bereits oben p. 47 besprochen worden.

zukunftsfreudiges Lied an, in stolzer Zuversicht auf die sich nun enthüllende Abkunft seines Königs.

§ 17. b) Höhepunkt der gefühlsmäßigen Teilnahme des Chores an der Katastrophe: Gebet.

In den Hiketiden des Aischylos ruft der Chor, während Danaos in der Volksversammlung der Argiver seine Sache vertritt, seinen Stammvater Zeus um Hilfe an. Wir haben gesehen, daß das Gebet an der dortigen Stelle nicht sowohl aus der augenblicklichen Situation, als vielmehr aus der dem ganzen Drama zugrundeliegenden Stimmung hervorwächst und auf sie hinzielt. Mit der Zeit aber hat Aischylos gelernt dieses fruchtbare Motiv besser anzuwenden. Seine Choephoren sind uns dafür ein Beleg. Aigisthos ist eben vor den Augen des Zuschauers in den Männersaal hineingeschritten, in dem die Rache schon seiner harrt. Da, in dem Augenblick der Entscheidung, ruft der Chor auch wieder Zeus an. *Ζεῦ Ζεῦ* stößt er hervor und in der Aufregung weiß er gar nicht was er sagen und wie er seine Worte setzen soll (*τί λέγω, πόθεν ἄρξωμαι κτλ.*). Erst wenn er Herr seiner ungeheueren Aufregung geworden ist, ist er sich klar darüber, wie er seine Bitte am Besten vorbringen kann: er stellt der Gottheit die gewaltige Bedeutung der augenblicklichen Lage dar, was Schlimmes und auch was Gutes von dieser Stunde zu erwarten sei. So kann sie ihm helfen, mit einer Bitte darum schließt er: *εἴη δ' ἐπὶ νίκῃ.*

Choeph. v. 855–868.

Es mag daraus hervorgehen, daß wir es hier nicht mehr mit einem bloßen Stimmungsausdruck des Chors zu tun haben, daß er sich vielmehr über denselben hinaus zu einer Art aktiven Eingreifens in den Vorgang der Katastrophe erhebt, der höchsten Stufe, „welche die gefühlmäßige Teilnahme des Chors an der Handlung innerhalb der ihm gesteckten Schranken überhaupt erreichen kann"[1]). An einem

[1]) A. Rahm p. 86.

solchen Punkte der dramatischen Entwicklung konnte die notwendige Stimmung des Hangens und Bangens und der Erwartung keinen passenderen Ausdruck finden als im Gebet.

Oidip. a. K. v. 1556–1578.

Ein so wirkungsvolles Motiv ist natürlich keinem der Tragiker entgangen. Von ergreifender Tiefe muß es uns erscheinen im Oidipus auf Kolonos des Sophokles, der es auch sonst[1]) im Ausdruck zu steigern und mit dem Gehalt seiner persönlichen Religiosität zu erfüllen verstand. Wir glauben den Wünschen des Chores, der in seinen Gedanken bei dem Sterben des einst so hochbegnadeten Mannes weilt. Zu den Göttern der Unterwelt fleht er, sie möchten den von unverdienten Leiden schwer Heimgesuchten ohne Todesqual und Beschwerden bei sich aufnehmen. Es ist die weihevolle Stimmung des Todes, die dem Liede zugrunde liegt und die es um sich breitet, dieselbe Stimmung, die über dem versöhnenden Ende des unbeugsamen verbitterten Dulders[2]) selbst waltet.

Dergleichen dürfen wir bei Euripides nicht suchen. Um das äußerliche Motiv so wie Sophokles zu verinnerlichen, ist seine religiöse Überzeugung zu wenig befestigt und geklärt. Aber als Dramatiker hat er nicht selten zu diesem Mittel gegriffen. Schon in den oben besprochenen Liedern ist uns das Motiv begegnet: *ἀλλ' ἴω Μάρων* (Kyklops v. 616 f.) fleht der Chor der Satyrn um Beistand bei der Blendung des Kyklopen und in ein Gebet klingt der Gesang der Hiketiden aus (Antistr. v. 626 *κεκλημένους μὲν ἀνακαλούμεθ' αὖ θεούς*), worin sie ihre Besorgnis über den Ausgang der Schlacht zwischen Athen und Theben zum Ausdruck bringen, ebenso wie der in den Herakliden zum Schluß einen Aufruf an Athene

---

[1]) In der Form eines Gebetes gekleidet ist auch das Hyporchema Antigone 1115 ff. (Vgl. oben p. 70 f.), auch das oben (p. 65) besprochene Lied Oidip. auf Kol. v. 1044–1095 klingt als Gebet aus (v. 1085 ff. *ἰὼ Ζεῦ, πάνταρχε θεῶν κτλ).*

[2]) E. Rohde, Psyche II p. 244 Anm. 2 hat mit der Phrase von der „Verklärung des frommen Dulders" entgültig aufgeräumt. Zuweit gehend findet sein Urteil Schneidewin-Nauck, Sophokles III p. 11 ff. Vgl. auch Christ-Schmid p. 342!

enthält, den Bedränger der Herakleskinder, Eurystheus, aus dem Lande zu treiben, dessen Beschützerin sie doch sei, wobei der Chor seine Bitte durch Versprechung und Gelübde verstärkt (v. 770 ff. Strophe und Antistr. *β*).

Bacchen v. 977–1023.

Den Charakter eines Gebetes wahrt das Lied bei Euripides selten vollständig. Immer drängen sich fremde Bestandteile dazwischen. Da ist in den Bacchen Dionysos am Werk. Den Frevler Pentheus führt er seinem Verderben entgegen und seine letzten Worte verheißen Sieg und Triumph (*ὁ νικήσων δ' ἐγὼ καὶ Βρόμιος ἔσται* v. 975 f.). Von dem was nun zu erwarten steht, hat Dionysos wohl selber schon gesprochen (vgl. v. 848 ff.), aber wie Euripides auch sonst an dieser Stelle, in dem Chorlied vor der Katastrophe, sein Publikum noch besonders auf das Kommende aufmerksam macht, so tut er es auch hier v. 982 *μάτηρ πρῶτά νιν . . . ὄψεται κτλ.* Das paßt aber nicht in den Rahmen des Gebetes, wenn man die Aufforderung an die Hunde Lyssas v. 977 *ἴτε θοαὶ Λύσσας κύνες* und die sonstigen Anrufungen göttlicher Mächte überhaupt als solches betrachten will (v. 991, v. 1011, v. 1017, v. 1020).

Jon v. 1048–1105.

In Jon, ihrem unerkannten Sohn, muß Kreusa den Zerstörer ihres Glückes erblicken und hat darum den alten Paidagogen nach einem ausführlich verabredeten Plane abgesandt den Jüngling durch Giftmord zu beseitigen. Der Chor steht natürlich auf Seiten seiner Herrin und darum betet er zu Hekate, daß sie den Anschlag auf Jons Leben unterstützen möge. Wenn er seinem Gebete mit der Begründung Nachdruck geben will, Kreusa würde sich im Falle des Mißlingens töten, so lassen wir uns das gefallen (Strophe und Antistrophe *α*). Die zweite Hälfte des Liedes aber hat gewiß nichts mehr mit der Katastrophe zu tun, wenn er mit Scham über Apollon der künftigen Feiern in Eleusis gedenkt (Strophe *β*) und schließlich gar die Dichter auffordert in Zukunft wegen Ehebruchs nicht mehr die Weiber, sondern die Männer

zu tadeln, das mit dem vorliegendem Fall (also nur Beziehung zur Handlung im allgemeinen) des Xuthos begründend.

Es wird nicht nötig sein das hierhergehörige Lied Helena v. 1451—1511 näher auszuführen, da es nichts Neues daraus zu ersehen gäbe. Daß Euripides, wenn er nur wollte, auch streng in den Bahnen der Komposition wandeln konnte, zeigt der Gesang des Chors vor dem Kindermord in der Medea. Von einer seltsamen Erregtheit ist dieses Lied, in dochmischen Maßen abgefaßt, die seine Stimmung schon äußerlich wiederspiegeln. Da ruft der Chor Ge und Helios an, den Ahnen Medeias, den alles schauenden, der unseligen Frau die Hand zu lähmen (Strophe). Und wie der Chor in der Antigone gleichsam neben der Heldin steht und sie tröstet, so wendet er sich hier alsbald von den Gottheiten ab und beschwört Medea selbst bei den schmerzvollen Sorgen, die sie um der Kinder willen getragen hat, und bei den Folgen des Verwandtenmordes von ihrem Vorhaben abzustehen.

Helena v. 1451—1511.

Medea v. 1251—1270.

c) Vergegenwärtigung des Vorganges der Katastrophe durch das Lied?

§ 18.

Zur Begründung seiner erwartungsvollen oder besorgten Stimmung im Augenblicke der Katastrophe mußte der Chor natürlich das sie betreffende Ereignis berühren. Oder aber es kamen durch Reflexionen hierüber an und für sich schon seine jeweiligen Gefühle zum Ausdruck. Auf letztere Weise können wir besonders alle die Lieder des Euripides verstehen, in denen weniger von Affekten als vielmehr von dem bevorstehenden Ereignis selbst — wir haben oben (p. 63) von einer Ankündigung desselben gesprochen — die Rede war. So hochgespannt ist da die Erwartung, daß der Chor an gar nichts anderes mehr denkt und von nichts anderem mehr spricht, als von dem, was geschehen wird. Die höchste Stufe der hier möglichen Entwicklung bedeutet es nun, wenn er sich ein Bild des geschehenden Vorganges ausmalt, ihn also nicht mehr als etwas Zukünftiges, sondern in seiner Phantasie

Gegenwärtiges darstellt. Das Wesentliche, vom Dichter Beabsichtigte ist somit gar nicht das Vergegenwärtigen, sondern die Erreichung eines Stimmungshöhepunktes.

Ein belehrenderes Beispiel hiefür als die Parodos der Sieben ließe sich kaum ermitteln und darum sei sie hier zur Erläuterung verwendet, wenn sie auch sonst nicht in den Rahmen unserer Betrachtung fällt. Zu Beginn dieses Dramas Ἄρεως μεστόν[1]) hat ein Kundschafter die Nachricht von dem Heranrücken der Feinde gebracht und daran knüpft der Chor der Mädchen an, die sich vor dem Kriegslärm auf die Kadmea flüchten. Das Lied, das sie bei ihrem wild bewegten Einzug singen, schildert uns eine Reihe von Vorgängen mit solcher Kraft und sinnlicher Lebendigkeit des Ausdruckes, daß wir die Schrecken der belagerten Stadt und das kriegerische Treiben um die Mauern förmlich vor Augen sehen. Da wirbeln die Staubwolken auf, von denen verhüllt der Feind heranstürmt (v. 81), schmetternder Hufschlag dringt an das Ohr der entsetzt lauschenden Mädchen, sie hören das Klirren der weißen Schilde (v. 100), das Rasseln der Speere (v. 103), das Tod und Verderben kündende Knirschen der Pferdezäume (v. 122 f.). Allem Heere voran jagen die sieben Helden, in Kampfesgier die Lanzen schwingend (v. 124). Furchtbares Räderdröhnen und Achsenknarren (v. 151, 153) der Streitwagen erfüllt die Luft, in der es schwirrt und rauscht vom Wurf der Geschosse (v. 155). An den Mauern und Toren wogt der Kampf. Steinhagel der stürmenden Feinde prasselt gegen die Zinnen (v. 158) und die Tore krachen vom Schmettern der erzenen Schilde (v. 160). Gewiß ein großartiges Bild, das uns da in seinen Bann nimmt und uns zwingt die geschilderten Vorgänge für Wahrheit und Wirklichkeit zu nehmen. Aber da tritt Eteokles auf und erklärt erst seine Absicht Heerführer an die Tore zu stellen und ein Späher weiß von dem Kampfverbot des Amphiaros zu berichten (v. 375 ff.), es ist also noch gar nicht zum Zusammenstoß gekommen und das ganze Lied des Chors erweist

[1]) Aristoph. Frösche v. 1021.

sich als eine nichtige Vision. Dem Dichter kommt es also gar nicht darauf an, die Illusion eines wirklichen Vorganges zu erwecken, worauf er abzielt, das ist die Wiedergabe der augenblicklichen Stimmung: Die Schilderung der furchbaren Angst der Bewohner vor dem Ansturm der Feinde auf die Stadt. Darauf liegt der Nachdruck und es ist müßig nachrechnen zu wollen, wie weit seine Darstellung Wahn und wie weit Wirklichkeit ist[1]).

Das müssen wir beachten, wenn wir von der Parodos der Sieben weiter gehen zu unseren Liedern, die während des Katastrophenvollzuges gesungen werden. Auch da liegt immer der Nachdruck auf der Stimmung und wir dürfen nie verlangen, daß sie den gleichzeitigen Vorgang hinter der Bühne ersetzen, gleichsam ideal vergegenwärtigen sollen. Aber je packender, je lebhafter erregt die jeweilige Situation war, desto höher schwangen sich die Gefühle und es konnte dann wohl vorkommen, daß der Chor vor seinen geistigen Augen die Gestalten auftauchen sah, die seine Phantasie mit Bangem erfüllten, wie im Herakles des Euripides, wo er Lyssa, die in das Haus zu Herakles eingetreten ist, sich bei ihrem grausamen Werke vorstellt[2]).

Herakles v. 875–886.

Einen Ausdruck hoch gesteigerter Erwartung bezeichnet ebenso das Lied vor dem Muttermord in der Elektra und darum ist es ausgefüllt nur von dem Gedanken an die Gegenwart. Die Rächer sind ins Haus ge-

Soph. Elektra v. 1384 bis 1397.

---

[1]) Hierüber wird sich nicht recht klar Chr. Muff, der Chor in den Sieben des Aischylos, Progr. Stettin 1882 p. 11. Der Scholiast sagt kaum zu viel, wenn er zu einigen Stellen dieses Liedes bemerkt: *ταῦτα δὲ φανταζόμεναι λέγουσι ὡς ἀληθῆ* u. *φαντάζονται δὲ ταῦτα πάντα*. Mehr liest auch Bergk p. 295 nicht aus dem Liede heraus: „Die Nähe der drohenden Gefahr hat ihr (der Mädchen) Gemüt mit Angst erfüllt".

[2]) Dabei begleitet auch dieses Lied den tatsächlichen Vorgang nicht. Wenn es bereits zu Ende ist, tönen erst die Jammerrufe des Amphitryon aus dem Palaste. Überdies steht es gleichfalls unter dem Einfluß der euripideischen Manier des Ankündigens: v. 878 *ἀποβαλεῖς, ὀλεῖς κτλ.* und zum Schluß v. 886 *ταχὺ δὲ πρὸς πατρὸς τέκν' ἐκπνεύσεται.*

schritten, ihnen folgt der Chor, bei ihnen weilt er im Geiste. Aber statt des Orestes, der mit den anderen Verschworenen im Innern des Palastes verschwindet, glaubt er die zürnenden Gottheiten dort eindringen zu sehen (v. 1385 ff.), und Hermes, der Freund aller heimlichen Pläne geleitet die Rächer mit sicherem Truge. Da sind es nicht mehr Menschen, die handeln, und die Wucht des augenblicklichen Zeitpunktes wird so ins Gewaltige, Grandiose gesteigert. Mehr auf den ganzen Vorgang nimmt Rücksicht der Chorgesang an gleicher Stelle in der Elektra des Euripides, der ebenfalls lebendige Gegenwart atmet: *ἀμοιβαὶ κακῶν· μετάτροποι πνέουσι αὖραι δόμων* beginnt die Strophe, ähnlich die Gegenstrophe *παλίρρους δὲ τάνδ᾽ ὑπάγεται δίκα διαδρόμου λέχους* (— das Gericht des rächenden Hinterhaltes, d. i. der mit List vorgehenden Rächer, führt diese vor seinen Richterstuhl[1]), nur daß hier die sinnliche Kraft des Bildes eine viel stärkere ist. Dabei füllt aber den größten Teil dieses Liedes wieder der Mythos aus, durch dessen Erzählung der Chor zeigen will, wie Klytaimestras Leiden als eine gerechte Sache der Götter für das an Agamemnon begangene Unrecht aufzufassen sei[2]).

Eurip. Elektra v. 1147 bis 1164.

Wir sehen, daß die Dichter nicht einmal das Bedürfnis fühlten in dem der Katastrophe beigegebenen Gesange eine ideale Vergegenwärtigung[3]) derselben anzustreben. Sie hatten dazu ja auch ein anderes viel besser verwendbares Mittel, den Botenbericht.

§ 19.

Überblick.

Ausgehend von der einfachen Forderung eines Füllliedes haben wir gefunden, daß die hierhergehörigen Chorgesänge

---

[1]) Ich lese die verderbte Stelle mit Nauck; die Erklärung dazu gibt N. Wecklein in seiner Ausgabe der Elektra z. d. St.

[2]) Vgl. hierher auch den oben p. 65 besprochenen Chorgesang Oidip. a. Kol. v. 1044—1095!

[3]) Als Illustration eines gleichzeitigen Ereignisses bezeichnet diesen Vorgang A. Rahm p. 20.

ihrer Aufgabé nicht gerecht wurden, wenn sie an einen beliebigen Punkt der vorangegangenen Handlung anknüpften. Vielmehr gerade daraus, daß sie die zuletzt erreichte Stufe der Entwicklung im Auge behielten, ergab sich eine organische Verbindung der Katastrophe mit den übrigen Teilen des Dramas, wie sie im Interesse der Gesamtkomposition unbedingt zu fordern ist. Als die zuletzt erreichte Stufe der Entwicklung aber mußte die Nähe des Katastrophenereignisses bezeichnet werden. Darauf hatte der Chorgesang vorzubereiten, wenn er mehr als ein bloßes Aktschlußlied sein wollte, daraus seinen Stimmungsgehalt zu schöpfen, in dem ja eben die innigste Verbindung zwischen chorischer Lyrik und Handlung zu erblicken ist[1]). Wir haben gesehen, daß dies natürlicher Weise auch bei der Mehrzahl der Dramen der Fall war, und hatten dabei Gelegenheit einmal trotz der geringen Anzahl der erhaltenen Stücke drei scharf umschriebene Dichterindividualitäten unterscheiden zu können. Ein Abweichen von der Regel ließ sich jeweils mehr oder weniger aus den gegebenen Situationen heraus verstehen, wie etwa aus der, daß die Katastrophe, wenn das Lied gesungen wurde, schon so gut wie erreicht war. Bei Euripides galt es außerdem noch die Vorliebe für das balladenhafte episch-lyrische Element zu berücksichtigen. — Daß der Chor nicht die Aufgabe zu erfüllen hatte, das Katastrophenereignis gleichsam im Bilde wiederzuspiegeln, mag, nachdem wir gefunden haben, daß es tatsächlich nicht der Fall war, schon daraus hervorgehen, daß auch dann, wenn durch Rufe aus dem Innern des Hauses die Katastrophe sich in gewissem Sinne gegenwärtig vollzog, das Lied des Chores als Ganzes ohne Unterschied zu den sonst an dieser Stelle üblichen Chorpartien beibehalten blieb. — Den Punkt der dramatischen Entwicklung nun, von welchem hier als Anknüpfungspunkt für die chorische Lyrik immer die Rede war, bezeichnet die moderne Technik als

Moment der letzten Spannung.

[1]) A. Rahm p. 18.

Vielleicht ist damit am schlagendsten die Bedeutung unserer Chorgesänge angegeben, und es erweist sich als durchaus gleichgültig, ob sie während oder vor der Katastrophe gesungen werden. Die Katastrophe als Tatsache besteht ja erst von dem Zeitpunkt an, wo der *ἄγγελος* oder *ἐξάγγελος* darüber seinen Bericht abgibt.

Es stand so dem griechischen Dichter in seinem Chor ein unübertreffliches Mittel zur Verfügung, dieses hochwichtige Moment im Baue des Dramas zu vollkommenster plastischer Deutlichkeit herauszuarbeiten. Dieses Ziel hat er wohl auch meistens erreicht, indem er die aus dem natürlichen Gange der Handlung gewonnenen Spannungen gleich einer Menge verstreuter Strahlen in dem einen Brennpunkt des Liedes vereinigte, von wo aus sie, verkündend, was man zu fürchten und zu hoffen habe, durch die Mittel der Lyrik in unaussprechlicher Weise die Herzen der Zuschauer mit Schauer zu erfüllen vermochten.

B. Der Chor reagiert auf Rufe aus dem Innern des Hauses. [1])

§ 20. Die im Moment der letzten Spannung mit aller Deutlichkeit zutage getretene „Befangenheit" der an der Handlung beteiligten Personen findet im Schlußteil des Dramas „durch eine kräftige Tat" [2]) ihre Auslösung. Davon gab der griechische Dichter meist nur einen Bericht ab. So oft sie aber im Innern des einen Palast darstellenden Bühnengebäudes vollbracht wurde, war es ein alter Bühnenbrauch durch Rufe von dorther den Vorgang des Ereignisses anzudeuten [3]), sodaß er

[1]) Es wird mir mehr um Gewinnung fester Normen und um die Darlegung einer Entwicklung zu tun sein. Das Material ist auch hier vollständig verwertet. Eine ausführliche Beschreibung vieler Fälle bringt K. Kiefer p. 64—72.

[2]) G. Freytag p. 120.

[3]) Von den Ausnahmen wird gleich zu sprechen sein.

sich in gewissem Sinne gegenwärtig vollzog. Man scheint davon niemals abgekommen zu sein, nachdem einmal der übrigens nahe liegende Kunstgriff seine Wirkung ausgeübt hatte, und in dem ersten Drama, in dem uns heutzutage die Katastrophe in das Innere eines Palastes führen würde, im Agamemnon, hat er Verwendung gefunden ebenso wie in dem letzten derartigen uns erhaltenen Stücke des Euripides, dem Orestes. Dabei handelt es sich aber immer nur um die Ausführung eines Anschlages, sodaß die bedrohte Person Wehrufe ausstößt. Daß Eurydike in der Antigone und Jokaste im König Oidipus Selbstmord begangen haben und Oidipus sich geblendet hat, davon erfahren wir erst durch den *ἐξάγγελος* und es ist schon ein großer Fortschritt im Realismus der Darstellungsweise, wenn auch der Selbstmord Phaidras im Hippolytos (v. 776 ff.) durch Rufe der zufällig hinzukommenden Amme dem Publikum in die möglichste Nähe gerückt wird. Davon scheint Sophokles gelernt zu haben. In seinen Trachinierinnen hören wir wenigstens ein paar Wehrufe der alten Hausklavin (v. 863 ff.), bevor sie aus dem Palaste heraustritt und die unselige Tat Deianeiras dem Chor berichtet. Diesen äußeren Effekt, den die Dichter so ihrer Handlung verleihen konnten, hat Euripides in der Elektra sogar auf den Fall ausgedehnt, daß die Mordtat nicht im Hause, sondern, ideal gedacht, fern vom Standort des Chores ausgeführt wird. [1])

---

[1]) Wenn der Chor in der Elektra des Euripides v. 747 ff. vorgibt Geschrei zu hören, so genügte das jedenfalls für die Illusion und wir brauchen in den Trahinierinnen ebensowenig wie hier, den Ausfall eines *ἰώ μοι* oder dgl. anzunehmen (Meinecke Oed. Col. p. 300, *τίς ἠχή* ergänzt Otto Hense Stud. p. 197; vgl. Schneidewin-Nauck, Ausg. d. Trachin., Anh. p. 155 zu v. 863), nachem schon der Scholiast nichts davon gelesen hat. Er macht seine Bemerkung (*χορὸς τῆς τροφοῦ ἀκούων θρηνούσης . . . φησὶ τοῦτο*) zu den Textworten *πότερον ἐγὼ μάταιος*, während der Scholiast zu Elektra v. 1404 seiner Erklärung die aus dem Text genommenen Wehrufe Klytaimestras (*αἶ αἶ, ἰὼ στέγαι*) voransetzt.

Die Bemerkungen, die der Chor bei diesen Gelegenheiten macht, spricht er nicht in seiner Gesamtheit, sie werden vielmehr von einzelnen Choreuten ausgeführt. Es kommt hiebei zunächst der Chorführer in Betracht, der ja auch sonst seiner traditionell gegebenen Aufgabe als ἐξάρχων entsprechend die Orchestra der Bühne gegenüber zu vertreten hat (Interloquien, Ankündigung von Personen u. s. w.). Wie weit ihn außer den Halbchorführern, den Parastaten, noch andere Choreuten unterstützen, wird von der Beschaffenheit des jeweiligen Falles abhängen und ist auch gar nie mit Bestimmtheit zu ermitteln. Nur darauf ist Nachdruck zu legen: es fand Einzelvortrag statt.

Wir haben genug Tragödien erhalten um uns mit dieser besonders charakteristischen Seite der attischen Bühnenkunst befassen zu können: Von Aischylos den Agamemnon und die Choephoren aus der letzten Zeit seines Schaffens; von Sophokles allerdings nur die Elektra (die Trachinierinnen, die nichts mit der Widerspiegelung der Katastrophe zu tun haben, gehen nur nebenher); mehr von Euripides: je zwei Fälle im Herakles und der Elektra; außerdem Medea, Hekabe, Orestes, Kyklops (Hippolytos als Gegenstück zu den Trachinierinnen).

§ 21. 1. Beobachtung einer feststehenden Technik.

In der Anwendung der eben berührten Bühnensitte läßt sich eine einfache, immer wiederkehrende Technik erkennen. Hatte der Chor sein Lied beendet, in dem wir oben den Ausdruck des Momentes der letzten Spannung erblickten, so begann auch sofort [1]) der Ausgleich derselben: es ertönten die Wehrufe der bedrängten Personen aus dem Palaste:

Agam. v. 1343 Ἀγ. ὤμοι πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω.
Choeph. v. 869 Αἴγ. ἐή ὀτοτοτοῖ.

[1]) Von den wenigen Fällen einer höher entwickelten Technik wird gleich zu sprechen sein.

Medea v. 1271 *Παῖς. οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας:*
Παῖς. οὐκ οἶδ', ἄδελφε φίλτατ' · ὀλλύμεσθα γάρ[1]).
Hekabe v. 1035 *Πλ. ὤμοι τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας.*
Hieran sei gleich eine Betrachtung jener Fälle gereiht, in denen das Moment der letzten Spannung, wie es im Liede zum stimmungsvollen Ausdruck kam, durch eine Art von Retardation eine dramatische Steigerung gewann. Die Stücke, in denen wir eine solche verfeinerte Technik vorfinden, gehören alle der fortgeschrittenen Entwicklung der griech. Tragödie an.

In der Elektra des Sophokles erscheint die Titelheldin, die mit ins Haus hineingegangen war, nach Beendigung des Liedes wieder und berichtet, was drinnen vorgeht, wie Klytaimestra eben die Totenurne schmückt (v. 1398–1403). Man kann einen feinen Zug darin erblicken, daß der Dichter das Mädchen nicht an der grausigen Tat teilnehmen läßt (Kaibel, Elektra p. 288 zu v. 1398), vielleicht aber dachte er nüchterner als wir und hatte nur das *πιθανόν* im Auge: Elektra soll Wache stehen (v. 1402). Die Szene ist sehr kurz. Alsbald meldet sich der Beginn des grausigen Schauspiels im Palaste durch die Wehrufe Klytaimestras an:

v. 1405 *κλ. αἰαῖ. ἰὼ στέγαι κτλ.*

Wache steht Elektra auch im Orestes des Euripides, während von ihrem Bruder und Pylades der Anschlag auf Helena ausgeübt wird. Nach dem Abtreten der beiden (v. 1245) fehlt hier das gewohnte Lied, statt dessen ist die Szene zu einem längeren Kommos (bis v. 1295) zwischen Elektra und dem Chor ausgearbeitet, der unter ihrer Leitung nach Osten und Westen hin den Weg beobachten muß um jede Überraschung zu verhüten, bis Helena um Hilfe ruft:

v. 1296 *Ἑλ. ἰὼ Πελασγὸν Ἄργος, ὄλλυμαι κακῶς.*

---

[1]) Ich folge hier der Überlieferung. Nauck hält v. 1272 für interpoliert: „Die beiden Knaben haben nur eine Rolle im Drama und darum ist ein Zwiegespräch zwischen ihnen eine vollständige Unmöglichkeit (Eurip. Stud. I S. 136)". Ebenso willkürlich ist die Einschiebung von *αἰ αἶ* und die Umstellung der Verse bei Murray. Vgl. N. Wecklein, Ausg. Anhang p. 156. zu v. 1272.

Wie bei Sophokles Elektra den Chor ermahnt: *ἀλλὰ σῖγα πρόσμενε* (v. 1399), so tritt Odysseus im Kyklops, kaum daß der Chor sein Lied beendet hat (v. 624), aus der Höhle heraus mit der Mahnung *σιγᾶτε πρὸς θεῶν, θῆρες, ἡσυχάζετε.* Dem Satyrspiel entspricht die nun folgende Szene (bis v. 662). Die vorher (v. 596 ff.) so mutigen Kinder Silens entpuppen sich als ganz erbärmliche Wichte, die schließlich nichts weiter können als tüchtig schreien (v. 656 ff.), während die anderen handeln. Wenn sie ihr Beschwörungslied (v. 646 *ἀλλ' οἶδ' ἐπῳδὴν Ὀρφέως*) beendigt haben (v. 656—662), erwacht der Kyklop geblendet, aus seinem Schlaf auf:

v. 663 *Κυ. ὤμοι κατηνθρακώμεθ' ὀφθαλμοῦ σέλας.*

Dabei konnte das Verhalten des Chores ein zweifaches sein: entweder er stellte die Tatsache einfach fest, wie bei dem ersten Wehruf des Lykos im

Herakles v. 751 *τόδε κατάρχεται μέλος ἐμοὶ κλύειν φίλιον ἐν δόμοις· κτλ.*

und bei dem Geschrei des geblendeten Kyklopen

Kyklops v. 664 *καλός γ' ὁ παιάν· μέλπε μοι τόνδ', ὦ Κύκλωψ*

oder wie es zunächst häufiger geschah, die Chormitglieder machten sich gegenseitig und damit natürlich auch das Publikum durch Fragen auf den Vorgang aufmerksam:

Agam. v. 1344 *σῖγα· τίς πληγὴν ἀϋτεῖ καιρίως οὐτασμένος;*

Trachin. v. 863 *πότερον ἐγὼ μάταιος, ἢ κλύω τινὸς οἴκτον δι' οἴκων ἀρτίως ὁρμωμένου; τί φημι;*

Medea v. 1273 *ἀκούεις βοὰν ἀκούεις τέκνων;*

Da es aber meist nicht bei dem einen Wehruf und der einen Bemerkung des Chores blieb [1]), so finden sich bei ein und demselben Fall natürlich oft beide Möglichkeiten vertreten,

[1]) Für gewöhnlich handelt es sich um zweimaligen Ruf: Agam. v. 1343. 1345; Kyklops v. 663. 665; Medea v. 1271 f.; 1277 f.; Herakles v. 749. 754; Elektra v. 1165. 1167; Orestes v. 1296. 1301. Vgl. zur sophokl. Elektra Kaibel p. 289: „Der doppelte Stoß und der doppelte Wehruf ist in der Tragödie ganz konventionelle Formel geworden".

wie z. B. auf die oben zitierten Verse aus dem Trachinierinnen des Sophokles, die eine Frage enthalten, sogleich die Feststellung der Tatsache folgt:

v. 866 ἠχεῖ τις οὐκ ἄσημον, ἀλλὰ δυστυχῆ
κωκυτὸς εἴσω, καί τι καινίζει στέγη.

Waren die Rufe verklungen und war dem Chor keine Gelegenheit mehr zu Fragen und Auslegung des Gehörten gegeben, so beschloß er gerne die Szene mit ein paar zusammenhängenden Sätzen. Eine Anschauung davon geben Choephoren v. 931—934, aber sie stehen erst, nachdem Orestes seine Mutter zum Tode abgeführt hat, nicht als Reflexion zu dem im Palaste an Aigisthos vollbrachten Racheakt. Da mußte der Chor beiseite treten (v. 872 ἀποσταθῶμεν κτλ.), weil ihn der Dichter in der folgenden Szene nicht gebrauchen konnte. Besser Sophokles Elektra v. 1416—1421

τελοῦσ' ἀραί. ζῶσιν οἱ γᾶς ὑπαὶ κείμενοι.
παλίρρυτον γὰρ αἷμ' ὑπεξαιροῦσι τῶν
κτανόντων οἱ πάλαι θανόντες.

Zum Vergleich sei beigezogen Euripides Elektra v. 1168—1171

ᾤμωξα κἀγὼ πρὸς τέκνων χειρουμένης.
νέμει τοι δίκαν θεός, ὅταν τύχῃ ·

vielleicht eine Reminiszenz an Sophokles, ohne dessen religiöse Tiefe[1]) zu erreichen. In beiden Fällen reiht sich hieran die Ankündigung der sogleich aus dem Hause tretenden Mörder. Die eben geschehende Tat veranlaßt also, wie wir sehen, den Chor zu heilsamen Reflexionen, in denen besonders auf die Gerechtigkeit derselben hingewiesen und so der Szene ein würdiger Abschluß gegeben wird. Vgl. ganz in diesem Sinne die Worte des Chores im Herakles zur Bestrafung des Lykos v. 757—759. In der Medea zeigt sich der Chor noch entsetzt von dem eben erlebten schrecklichen Vorgang und knüpft

---

[1]) Zu den oben zitierten Versen des Sophokles bemerkt Kaibel in seinem Kommentar zur Elektra p. 290: „Der Chor .... predigt mit grauenhafter Objektivität die alte Weisheit, die nicht etwa aus Erfahrung sondern aus religiöser Überzeugung geschöpft ist".

daran seine Gedanken, ausgehend von einem Vergleich Medeas mit der ebenso unseligen Ino (beschließende Verse 1282—1292). Natürlich kehrt nicht regelmäßig bei jedem Stücke dieselbe Technik wieder, aber wir dürfen annehmen, daß es häufig so gewesen ist[1]).

§ 22. **2. Darstellende Betrachtung.**

Die Entwicklung bei den drei Tragikern, Ausgestaltung des Bühnenbrauches.

Damit haben wir eine neue Frage berührt, der weiter nachzugehen sich verlohnen wird: wie man es verstanden hat den schlichten Bühnenbrauch — die Rufe und die Auslegung derselben durch den Chor — zu einem Moment von hoher theatralischer Wirkung auszugestalten[2]). Es wird sich ein deutlicher Fortschritt feststellen lassen, so daß wir schließlich von einem nahezu vollständigen Ersatz des unmöglichen Bühnenspieles sprechen können.

Aischylos. Da ist zunächst bei Aischylos die Sache noch ziemlich einfach. Auf die zweimaligen bedeutungsvollen Rufe Agamemnons (v. 1343, 1345), durch die wir genau erfahren, was im Palaste vorgeht, folgen ebenso kurze Bemerkungen des Chores, wobei sogleich das Ereignis als wahrscheinlich vollzogen festgestellt wird v. 1346 *τοὔργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι κτλ.* Damit ist die Szene eigentlich abgeschlossen, an die sich hier noch eine äußerst lebhafte Beratung des Chores anschließt, was zu tun sei. Daß auch Kasandra Wehrufe ausstoßen müßte, daran denkt der Dichter nicht. Auf eine Wiedergabe des wirklichen Vorganges kommt es ihm offenbar gar nicht an. — Zu einer kunstmäßigeren Ausgestaltung des üblichen Bühnengebrauches scheint es Aischylos nicht gebracht zu haben.

---

[1]) Auf die übrigen Fälle im einzelnen einzugehen, kann keine neuen Gesichtspunkte bringen.

[2]) Eine gute Vorstellung von dieser Wirkung können wir bekommen, wenn wir die Hinrichtungsszene der Maria Stuart oder die Ermordung Wallensteins im Theater aufgeführt sehen.

Denn in dem nächsten derartigen Stück, den Choephoren, hören wir gar nur ein paar Schmerzenslaute des Aigisthos (v. 869), worauf der Chor insofern reagiert, als er sich die Frage stellt:

v. 870 *ἔα ἔα μάλα*
πῶς ἔχει; πῶς κέκρανται δόμοις;

dann tritt er beiseite um das weitere abzuwarten.

Im Vergleich hiezu welcher Fortschritt in der Elektra des Sophokles! Eine ganze Szene (v. 1404—1421) spielt sich da vor unserem geistigen Auge ab, ja die Rufe sind so gehalten, daß wir die Menschen förmlich leibhaftig vor uns stehen und handeln sehen. Nicht mit ein paar Worten ist da die Sache abgemacht, der Vorgang in seinen einzelnen Stufen der Entwicklung ist deutlich erkennbar, als wenn er sich tatsächlich auf der Bühne vollzöge. — Noch ist Klytaimestra dabei die Aschenurne des tot geglaubten Sohnes zu bekränzen (1400 f.), da dringt auch der Mörder schon auf sie ein. Aber sie erkennt ihn noch nicht (v. 1405). Sie ruft um Hilfe nach Aigisthos und jetzt in der höchsten Bedrängnis kommt die entsetzliche Erleuchtung über sie: *ὦ τέκνον* schreit sie zweimal auf, *οἴκτιρε τὴν τεκοῦσαν.* Nun muß man sich die Sache gespielt denken, wie der Zuschauer in jeder Sekunde ihren Wehruf hören zu müssen vermeint, während in Wirklichkeit erst Elektra ihre haßerfüllten Worte ausstößt, die das Gegenwärtige des Vorganges um ein weiteres erhöhen, weil sie gleichsam den drinnen Zögernden zum Handeln antreibt, und dann der Chor noch sein Entsetzen äußert, bis die Gattenmörderin endlich der Mordstahl des Sohnes trifft (*ὤμοι πέπληγμαι* v. 1415 und ein zweites Mal *ὤμοι μάλ' αὖθις*) und die Hoffnung, die inzwischen aufleuchten konnte, zunichte wird, echt sophokleisch. Ein größerer Realismus ließe sich gar nicht denken. Der Umstand, daß die Worte Klytaimestras, worauf Elektra antwortet, ja nicht einmal an sie gerichtet sind, mag nur dazu angetan sein, das Dämonische der Situation zu erhöhen. Nach diesem Beweis höchster dichterischer Gestaltungskraft zu

Sophokles.

schließen, gehört die Elektra der letzten Schaffensperiode des Sophokles an, viel weiter herunter vielleicht, als wir gewöhnlich annehmen möchten. [1])

Euripides.

Denn sehen wir uns bei Euripides um, so suchen wir etwas Ähnliches zunächst vergeblich bei ihm. Nicht daß er hinter Aischylos zurückbliebe. Es handelte sich ja nur um ein Weiterbauen auf dem Erworbenen. Da ist vor allem seine Medea (1271 ff.). Auch hier sind die Rufe der Kinder so deutlich, daß sie keinen Zweifel über das im Hause Geschehende übrig lassen. Aber die Art, wie der Dichter den Chor darauf reagieren läßt, bedeutet schon einen Fortschritt zum Agamemnon. Es ist nicht mehr ein bloßes Ausdeuten derselben, die Rolle, die bei Sophokles Elektra hat, führt hier der Chor und man kann von einem lebhaften Zusammenspiel der beiden Parteien sprechen (vgl. bes. v. 1275 f. *παρέλθω δόμους; ἀρῆξαι φόνον δοκεῖ μοι τέκνοις*, worauf gleich wieder die Wehrufe der Kinder *ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξατ᾽ κτλ.*), während bei Aischylos die Tat schon als geschehen verkündet wird, bis der Chor nur zu einem eigentlichen Spiel kommt. Und weiter, die beiden Bestandteile, die Rufe und die Reaktion des Chores hierauf, fügen sich hier schon zu einer kleinen abgerundeten Szene zusammen, die recht gut an Stelle des wirklichen Vorganges treten und ihn ersetzen kann. Gerade in diesem Sinne hat Euripides den unscheinbaren Bühnenbrauch vollständiger ausgebildet und nicht bloß überhaupt Kunde von dem unsichtbaren Ereignis gegeben, vielmehr durch wirkungsvollen Ausdruck der einzelnen Rufe sowohl, wie durch die sich in ihrem Inhalte entsprechend steigernden Bemerkungen des Chores

[1]) Vgl. den bekannten Aufsatz von Wilamowitz, Herm. 18 (1883) p. 214 ff. Während er „lediglich aus dem Inhalt, aus der Poesie heraus" urteilend, zu dem übrigens bereits von ihm zurückgenommenen (Herm. 34, 1899 p. 58 Anmerkung) Paradoxon über die beiden Elektren kam, schloß er auf Grund formaler Kriterien (p. 242 ff.) mit Recht auf die junge Entstehungszeit unserer Tragödie.

hiezu auch die besonderen Akte und Stadien desselben, mit einem Worte den Fortschritt und Vorgang selbst angedeutet. Ein anschauliches Bild davon läßt sich aus der Hekabe (v. 1035 ff.) entwerfen, obwohl hier nicht einmal von besonderer Kunst gesprochen werden kann:

I. Man fällt über Polymestor her, er wird geblendet[1]):

> *Πλ.* ὤμοι τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας.
> *Χο.* ἠκούσατ᾽ ἀνδρὸς Θρῃκὸς οἰμωγήν, φίλαι;

II. Man mordet ihm seine Kinder:

> *Πλ.* ὤμοι μάλ᾽ αὖθις, τέκνα, δυστήνου σφαγῆς.
> *Χο.* φίλαι, πέπρακται καίν᾽ ἔσω δόμων κακά.

III. Er macht Jagd auf seine Bedrängerinnen und droht das ganze Zelt einzustürzen. Höhepunkt. Der Chor am Spiel beteiligt.

> *Πλ.* ἀλλ᾽ οὔτι μὴ φύγητε λαιψηρῷ ποδί. [1])
> βάλλων γὰρ οἴκων τῶνδ᾽ ἀναρρήξω μυχούς.
> *Χο.* ἰδού, βαρείας χειρὸς ὁρμᾶται βέλος.
> βούλεσθ᾽ ἐπεσπέσωμεν; ὡς ἀκμὴ καλεῖ
> Ἑκάβῃ παρεῖναι Τρῳάσιν τε συμμάχους.

Für Selbstmordszenen, die immer nur im Bericht wiedergegeben zu werden pflegen, einzig dastehend ist der Fall im Hippolytos (v. 776 ff.), dessen Aufführung ja nicht allzu weit vor die der Hekabe fällt, lehrreich auch wegen der Parallele zu den späteren Trachinierinnen (v. 863 ff.). Bei Sophokles sind die Wehrufe der alten Dienerin ohne besonderen Inhalt zu denken und darum macht der Chor einfach die Feststellung: Man jammert, es hat sich irgend etwas begeben *(καί τι καινίζει στέγη)*, natürlich etwas Schlimmes. Welcher Realismus, welche Lebendigkeit der Darstellung dagegen bei Euripides! Der ganze Vorgang wird erkennbar, wie er sich wirklich im Hause abspielt.

---

[1]) Ähnlich ruft im Kyklops der Geblendete v. 666 *ἀλλ᾽ οὔτι μὴ φύγητε.*

I. Die *τροφός*, die zufällig herbeikommt, sieht ihre Herrin Phaidra in der Schlinge hängen. Das folgt aus ihrem entsetzten Aufschrei um Hilfe (v. 776 ff.).

Τρ. *ἰοὺ ἰού.*
βοηδρομεῖτε πάντες οἱ πέλας δόμων.
ἐν ἀγχόναις δέσποινα, Θησέως δάμαρ.[1])

Der Chor stellt die Tatsache fest und macht sie dadurch dem Publikum noch deutlicher

Χο. — *φεῦ φεῦ, πέπρακται· βασιλὶς οὐκέτ' ἔστι δὴ γυνή, κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις ἠρτημένη.*

II. Es erscheint niemand. Die höchste Verzweiflung der ratlosen alten Frau offenbart sich durch erneuten Hilferuf

Τρ. *οὐ σπεύσετ'; οὐκ οἴσει τις ἀμφιδέξιον*
σίδηρον, ᾧ τόδ' ἅμμα λύσομεν δέρης;

Höhepunkt. Der Chor am Spiel beteiligt:

Χο. *φίλαι, τί δρῶμεν; ἦ δοκεῖ περᾶν δόμους*
λῦσαι τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων;

Zu einem Eindringen des Chores in den Palast darf es natürlich nicht kommen. In der Hekabe ist das gut motiviert durch das sofortige Heraustreten der blutdürstenden triumphierenden Greisin, hier begründet der Chor sein Außenbleiben sehr dürftig durch die müßige Reflexion

Χο. — *τί δ'; οὐ πάρεισι πρόσπολοι νεανίαι;*
τὰ πολλὰ πράσσειν οὐκ ἐν ἀσφαλεῖ βίου.

III. Die Szene ist noch nicht zu Ende. Jetzt wird Phaidra drinnen aufgebahrt. Das folgt aus dem Befehl, den die Amme dazu gibt (v. 786 f.), wozu der Chor wieder seine Bemerkung macht, die dem Zuschauer allen Zweifel nimmt.

---

[1]) Daß die Amme herauseilt um gleich wieder ins Haus zurückzukehren, ist nicht gut anzunehmen. Vgl. schol. Hippol. 776 *τινὲς βούλονται τὴν τροφὸν ἔσωθεν ταῦτα λέγειν. ἔνιοι δὲ ἐξάγγελόν φασι.* Der letzteren Ansicht schließt sich an K. Kiefer p. 95. Dagegen spricht auch die allgemeine Anrede *οἱ πέλας δόμων.*

So stellt sich also nach Aischylos die Technik der Bühnenrufe dar und das bedeutet gewiß schon einen gewaltigen Fortschritt, wenn der Dichter eine ähnliche Ausführlichkeit auch nicht immer für notwendig halten mochte. Hier, im Falle einer Nebenkatastrophe, ist sie allerdings nur daraus zu verstehen, daß Euripides sich einmal den Botenbericht ersparen wollte und tatsächlich kann er hier, wie in der Medea beim Kindermord, an Stelle des Boten den Chor treten lassen, der ja so gut wie der Zuschauer den Vorgang miterlebt hat.

So oder ähnlich wird es dann immer bei Euripides gewesen sein. So ist es noch im Herakles (v. 749 ff.), wo der Usurpator Lykos von dem unerwartet heimgekehrten Helden in den Hinterhalt gelockt und im Hause ermordet wird, und von noch größerer Meisterschaft zeugt die andere Katastrophenszene in demselben Stück (v. 887 ff.). Ein für den Erfolg des ganzen Dramas so bedeutungsvolles Ereignis, wie der Wahnsinnsanfall des Herakles und die hiedurch bewirkte Ermordung seiner Gattin Megara und ihrer Kinder, muß hier hinter die Bühne verlegt werden und doch hat es Euripides verstanden in der üblichen Weise den Vorgang zum wahren Erlebnis auszugestalten und ihm nahezu sinnliche Schau zu verleihen. Es ist klar, daß es sich auch hier nicht mehr um ein paar Rufe, sondern nur um eine ausgedehnte Szene handeln kann. Sorgfältig ist die neue Richtung der Handlung angezeigt durch einen förmlichen zweiten Prolog und die visionären Worte Lyssas (v. 867—871 ἢν ἰδού· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα κτλ.) „dienen bereits der Aufgabe, den Wahnsinn des Herakles zur Anschauung zu bringen“ [1]). Die Einleitung ist gut und der Zuschauer kann der ganz neuartigen Handlung nun auch besser folgen. Die Rufe Amphitryons, bald mehr, bald weniger inhaltsvoll und hauptsächlich ihre Auslegungen durch den Chor enthüllen und begleiten die einzelnen Stadien der Begebenheit und der Dichter hat gewiß „die wahrlich

---

[1]) Wilam. Herakl. I p. 122.

schwere Aufgabe erfüllt, daß eine Handlung, die wir nicht sehen, doch mit der ganzen Stärke der Gegenwart auf unsere Empfindung wirkt" [1]).

Die Technik im Herakles ist nicht allzuweit von der allerdings vielmehr verinnerlichten in der Elektra des Sophokles entfernt (vermutlich liegen die Stücke auch zeitlich nahe bei einander [2]) und nehmen wir nun an, es habe Sophokles auch in diesem Punkte, wie in so manchem anderen der äußeren Technik (Prolog, deus ex machina u. a.) späterer Jahre, von seinem Zeitgenossen gelernt, so können wir doch nur sagen, daß er das Erlernte mit seiner Kunst verwertet hat und von Euripides, weder vorher noch nachher, je darin übertroffen worden ist. Es ist interessant nun zum Vergleiche denselben Fall in der Elektra des Euripides (v. 1165 ff.) herbeizuziehen, weil dort gar nichts von der sonstigen Kunst des Dichters zu verspüren ist. Die Szene ist so kurz, daß ich sie ohne weiteres hierhersetzen kann.

Κλ. ὦ τέκνα, πρὸς θεῶν, μὴ κτάνητε μητέρα.
Χο. κλύεις ὑπώροφον βοάν;
Κλ. ἰώ μοί μοι.

Die noch nachfolgenden Schlußworte können wegbleiben, weil sie sich ebenso bei Sophokles finden und mit der Szene selbst nichts zu tun haben. Bei Euripides nimmt Elektra an der Mordtat wirklich Anteil (v. 1224 f.), der Chor ist also allein. Diese nüchterne Einfachheit muß geradezu auffallen.

[1]) Wilam. Herakl. II p. 194.

[2]) Den Herakles setzt Wilamowitz (Herakles I p. 134 ff.) zwischen die Hiketides (a. 421) und Troades (a. 415). Für die Elektra des Sophokles ist terminus ante quem die Elektra des Euripides (ca. 413), terminus post quem der Abschluß von Herodots Geschichtswerk (frühestes 429). Vgl. Christ-Schmid p. 331 und p. 332, 4. Es wird sich, wie wir gleich sehen werden, empfehlen die Elektra des Sophokles möglichst in die Nähe der euripideischen zu rücken wegen der technischen Verwandtschaft der oben betrachteten Szene mit der ähnlichen in dem a. 408 aufgeführten Orestes.

Hat es Euripides vielleicht gar nicht gewagt seinen Nebenbuhler zu überbieten und ist er darum flüchtig über diese Stelle hinweggegangen, weil er doch nichts Wirksameres schaffen konnte? Die Vermutung liegt nahe, denn offenbar hat er auch nicht hierauf, sondern auf den ersten Katastrophenfall in unserem Stücke (die Ermordung des Aigisthos v. 747 ff.) die ganze Kraft seiner Phantasie verwendet um trotz der Ferne des Vorganges seine Zuhörer zu lebhafter Mitempfindung zu zwingen. Erlahmt ist diese Kraft des Euripides nicht, dafür gibt uns noch sein Orestes (v. 1290 ff.) einen Beleg. Was dort die für derartige Fälle traditionell gewordenen zweimaligen Wehrufe Helenas (v. 1296, 1301) zu einer lebensvollen Szene erweitert, ist nicht sowohl die Reaktion des Chores hierauf (v. 1297 *ἠκούσαθ᾽; κτλ.*), vielmehr das Spiel Elektras, die im Vordergrunde steht und wie bei Sophokles innigsten Anteil an der Handlung nimmt (v. 1299 f., 1302 ff. Welche Leidenschaft spricht aus dem *φονεύετε, καίνετε, ὄλλυτε!*). Man sieht sich freilich verleitet an eine wenig gelungene, ich möchte sagen vergröberte Kopie[1]) der dortigen Szene zu denken[2]), zumal dergleichen gegenseitige Anregung und Beeinflussung bei den Tragikern keine Seltenheit ist; aber einen bestimmten Anhaltspunkt dafür gibt es nicht. Eher das Gegenteil: Elektra ist auch sonst in diesem Stücke viel an der äußeren Handlung beteiligt (vgl. nur v. 1281 ff.[3]) und ähnlich v. 1345 f., 1349 ff.).

---

[1]) In diesem Falle hätte Euripides auch das von Sophokles in der Elektra nur angedeutete Motiv des Wachestehens (v. 1402 f.) durch den Kommos zwischen Chor und Elektra (Orestes v. 1246 ff.) zu einem Glanzstück seiner veristischen Kunst ausgebildet und es ist gut denkbar, daß er wieder einmal hierauf den Nachdruck gelegt hat.

[2]) Vgl. auch Elektra v. 1409 **Ἠλ.** *Αἴγισθε, ποῦ ποτ᾽ ὢν κυρεῖς;* zu Orestes v. 1301 *Ἑλ. Μενέλαε, θνῄσκω· σὺ δὲ παρὼν μ᾽ οὐκ ὠφελεῖς.*

[3]) Besonders im Vgl. zu v. 1345 f. sind diese Verse, wie Nauck (codd.) tut, der Elektra und nicht dem Chor zu geben.

§ 23. Durch bedeutungsvolle inhaltliche Ausgestaltung der Rufe und der entsprechenden Reaktion des Chores hierauf war es also möglich geworden den hinter die Bühne verlegten Vorgang auch in seinem wirklichen Verlaufe wiederzugeben, wobei sich die Eindrucksfähigkeit zuweilen durch die Fiktion einer mehr oder minder aktiven Teilnahme des Chores verstärken ließ. Fiel diese Aufgabe einer Bühnenperson zu, die in engere Beziehung zur Handlung treten konnte als der weniger interessierte Chor, so bedeutete das den Höhepunkt des Erreichbaren und es wird kein Zufall sein, wenn die beiden Stücke, in denen sich die in ihren Keimen schon bei Aischylos vorhandenen Technik (Sophokles Elektra, Euripides Orestes) findet, der letzten Schaffensperiode der jeweiligen Dichter angehören.

III. Kapitel.

Der Katastrophenbericht.

1. Entwicklungsgeschichtliche Betrachtung.

§ 24. Es war im Grunde nur eine beschränkte Anzahl von Fällen, in denen auf die eben geschilderte Weise das Katastrophenereignis wenigstens einigermaßen gegenwärtig dargestellt werden konnte. Für gewöhnlich blieb den Dichtern kein anderer Ausweg offen, als die Handlung hinter die Bühne zu verlegen und Berichte hierüber für die Darstellung selbst eintreten zu lassen. Dieser Ausweg ist somit ein Bestandteil schon der archaischen Technik des Dramas und wir treffen ihn in den ältesten Stücken des Aischylos ebenso wie in den jüngsten des Sophokles und Euripides. Und doch ist

er nicht immer derselbe. – Jene Ereignisse mit bewegter äußerer Handlung, über welche die griechische Tragödie in ihrer Art berichten ließ, betrafen in der Mehrzahl der Fälle[1]) die Katastrophe des Stückes. Es ist somit die Geschichte des Katastrophenberichtes in der Hauptsache eine solche des Botenberichtes bei den Tragikern überhaupt[2]), wie ja auch die in erster Linie dort gewonnene Technik Einfluß auf das übrige Genus gewann. Diese zeigt schon bei Sophokles, noch mehr bei Euripides eine feste Gestalt und ihre regelmäßige Anwendung erlaubt uns den sicheren Schluß, daß auch im Aufbau der Botenszenen jene einfache Gesetzlichkeit vorherrscht, die wir bisher für das griechische Drama im Ganzen beobachten konnten.

§ 25.

Der Katastrophenbericht bei Aischylos nach Inhalt und Form.

a) In der zuversichtlich frühesten der Aischyleischen Tragödien, in den Hiketiden, überbringt Danaos v. 600 seinen Töchtern den Entscheid der argivischen Volksversammlung. Er macht sie zunächst allgemein mit dem erfreulichen Stand der Dinge bekannt (v. 600/1 θαρσεῖτε παῖδες. εὖ τὰ

---

[1]) Beispiele für Botenberichte innerhalb des Stückes sind: Agamemnon, über den Sturm auf der Heimfahrt v. 636 ff.; Elektra (Sophokl.), über den vorgetäuschten Unfall des Orestes bei dem pythischen Wagenspielen v. 680 ff.; Bakchen, über das Treiben der Bakchantinnen v. 677 ff.

[2]) Über die ältere Literatur hiezu vgl. in den schon oben zitierten Dissert. v. E. Henning p. 2 mit Anm. 2–6, und J. Fischl p. 3! Diese beiden fast gleichzeitigen Untersuchungen haben das Gebiet des nuntinus tragicus sorgfältig durchforscht, und können die dort gewonnenen Resultate in der Hauptsache als richtig von der philologischen Wissenschaft akzeptiert werden. Mehr des Gesamtbildes halber verdient Berücksichtigung der Aufsatz von J. Oeri, das epische Element in der griech. Tragödie. Der Verfasser übergeht hiebei, um ein solches gewinnen zu können, absichtlich die einschlägige philol. Literatur.

τῶν ἐγχωρίων δὴ μου δεδοκται παντλῆ ψηφίσματα[1]), um sich dann, ihrer Bitte entsprechend, deutlicher auszudrücken. Wenn er auch Einzelheiten des eben von ihm erlebten Vorganges erwähnt, so geschieht das nur zur Erläuterung seiner Mitteilung: Ein Bild des wirklichen Verlaufes der Volksversammlung zu geben bemüht sich der Dichter nicht und man hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht[2]), daß Danaos die Dinge so erzählt, wie sie ihm gerade in den Sinn kommen. Der ausgiebige Botenbericht, den die Perser enthalten (ab v. 249), steht ganz unter dem Gesichtspunkt der patriotischen Tendenz dieses Stückes. Es kommt dem Dichter nur darauf an ein großzügiges Bild der für Athen so glorreichen Kämpfe zu entwerfen. Schilderung von Einzelheiten oder persönlichen Erlebnissen des Boten findet sich nicht, ebensowenig ist Rücksicht auf die tatsächliche Zeitenfolge der Ereignisse genommen. Noch mehr wie in den Hiketiden auf Mitteilung der notwendigsten Tatsachen beschränkt ist der Katastrophenbericht in den Sieben (792 ff.). Wir gewinnen weder ein Bild der Schlacht noch des Zweikampfes der Brüder, und das Fehlen einer ausführlichen Erzählung an dieser Stelle darf kaum damit begründet werden, daß Aischylos eine solche nach der Beschreibung der sieben Kämpferpaare (v. 375 ff.) absichtlich vermieden habe[3]). Als Botenbericht aufgefaßt, enthalten allerdings die Worte Klytaimestras im Agamemnon v. 1372 ff. Einzelheiten über ihre Tat, aber wenn wir näher zusehen, zeigt es sich, daß es dem Dichter zunächst nicht hierauf, sondern auf Charakterisierung der ungeheueren Verbrecherin ankommt. Wir

---

[1]) Bei der Schreibweise *δήμου* (als Genitiv zu *ψηφίσματα*) ist es nötig den Ausfall eines Verses anzunehmen.

[2]) E. Henning p. 61.

[3]) E. Henning p. 9 f. Euripides bringt in seinen Phoinissen außer der Teichoskopie (v. 88—201, der Paidagoge zeigt Antigone, ähnlich wie in der Ilias die Helena dem Priamos, die einzelnen Helden) sogar noch zwei ausführliche Schlachtenberichte (v. 1090—1199; 1271 bis 1263).

werden es demnach auch nicht verwunderlich finden, wenn er sich bei einem Ereignis von so gegenwärtiger Kraft, wie es die Ermordung des Aigisthos ist, in den Choephoren mit der einfachen Feststellung der Tatsache genügen ließ: *Αἴγισθος οὐκέτ᾽ ἔστιν* (v. 877). Ein solches Verfahren in diesem Punkte der dramatischen Technik mußte sich ihm von selbst geboten haben: Den Vorgang in Wirklichkeit auf der Bühne darzustellen vermochte er nicht. Aber nach der entsprechenden Pause hielt er es für ausreichend zum Verständnis der Handlung, wenn er seinen Zuschauern ohne viele Umschweife das Resultat desselben mitteilen ließ. Das lag am nächsten und der zufälligen Beschaffenheit des Stoffes oder besonderen Absichten des Dichters ist es zuzuschreiben, wenn diese Mitteilung bald mehr, bald minder umfangreich ausfiel. Das, worauf wir den Nachdruck legen müssen, ist: Aischylos hat dem technischen Hilfsmittel des Botenberichtes noch vollständig unbefangen gegenübergestanden. Was im einzelnen Falle das Bedürfnis erforderte, ließ er verkünden. Er hat sich dabei nirgends unter ein bestimmtes Gesetz gebeugt.

b) In dieser Annahme kann uns nur bestärken ein Eingehen auf die Formen, in denen eine Reihe von Botenszenen bei Aischylos gehalten sind. In den Hiketiden gibt Danaos zunächst in ein paar Versen eine kurze summarische Mitteilung über das Ergebnis der Volksversammlung (v. 600/1) ab, erst auf die Bitte der Mädchen hin wird er deutlicher und fügt noch einige Einzelheiten hinzu (zusammenhängender Teil v. 605 – 624). Ein ganz anderes Bild bietet die umfangreiche Partie des Boten in den Persern. In großzügig ausgeführter fünfteiliger Szene (v. 249 – 531) ist sie angelegt;[1])

[1]) Es ist natürlich kein Zufall, daß der Dichter innerhalb einer bestimmten Szene wie hier eine gewisse Symmetrie herzustellen sucht. Das ist ähnlich bei der Schilderung der Kämpferpaare in den Sieben (Vgl. Christ-Schmid p. 292, 4), aber immer nur eine Konstruktion ad hoc.

erst erfolgt ein niederschmetternder summarischer Bericht (249 – 255); vgl. bes. v. 255 *στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων)*, der sofort einen Kommos zwischen dem Boden und Chore herausfordert (v. 246 – 289) bis zum Eingreifen Atossas; dann jeweils von Atossa veranlaßte und begleitete Teilberichte: über das persönliche Schicksal des Königs und der hervorragendsten Führer (v. 299 – 330); über den Verlauf der Seeschlacht bei Salamis (v. 337 – 432), deren Schilderung so bedeutungsvoll in die Mitte der ganzen Szene gerückt ist; über das Nachspiel derselben, den Kampf auf Psyttaleia mit der Vernichtung der dort aufgestellten vierhundert Perser durch attische Hopliten unter Anführung des Aristeides (v. 447 bis 471); über die Leiden des Rückzuges (v. 480 – 513). Diese Disposition und Anordnung des Stoffes hielt Aischylos in diesem Falle für die wirkungsvollste, ein andermal eine andere. Einen formell interessanten Botenbericht bringen die Sieben. Die Mitteilung vollzieht sich einmal ganz in dialogischer Weise (v. 792—821[1]). Nirgends finden wir somit Anzeichen für die absolute Befolgung einer mechanischen Regel. Aischylos hat noch in voller Freiheit mit seinem Talente geschaltet. Und gerade hiedurch, durch dieses freie Ringen um die Auffindung der entsprechenden Ausdruckformen ist er von Nutzen für seine Nachfolger geworden, die mit dem von ihm Geschaffenen nur fortzufahren und Bewährtes sich anzueignen brauchten.

§ 26. Der Katastrophenbericht bei den Späteren.

a) Inhalt.

Schon früh scheint man erkannt zu haben, daß es eigentlich recht ungenügend war einen Vorgang, auf den die ganze

[1]) Wie in diesem Dialog schon der Keim des künftigen Botenberichtes zu suchen ist, bemerkt P. Richter p. 40: „Die Szene hat dialogische Form, indem die Chorführerin dem Boten durch kurze Fragen seinen Bericht entlockt, aber epischen Charakter“. Aber „episch“ nur im Sinne von „erzählend“.

Handlung des Stückes hingezielt hatte und um dessen willen es zumeist verfaßt worden war, nun hinter die Bühne zu verlegen und vor derselben mit ein paar kurzen Worten abzutun. In allen uns erhaltenen Stücken der Späteren wenigstens tritt schon das Resultat des Versuches zu Tage, die von der Bühne fern gehaltenen Ereignisse durch entsprechende Schilderung zu ersetzen. Nicht mehr um eine bloße Verkündigung des Ergebnisses oder Ausganges derselben handelt es sich jetzt, sondern um eine Darstellung des wirklichen und auch zeitlich wahren Sachverlaufes. Dazu aber bedurfte es einmal eines Berichtes von längerer Dauer, als Aischylos meist verwendete, bedurfte es vor allem einer länger geschulten Kunst, die sich besonders auch an den Schwächen ihrer Vorbilder energisch hatte heranbilden können.

Diese Kunst gewann sich am ersten Euripides, durch ihn hat der ausführliche Botenbericht sein Heimatsrecht im Bereiche der griechischen Tragödie erworben und ist zu einem ihrer charakteristischen Merkmale geworden [1]). Mit Recht darf sein Name vor dem des Sophokles genannt werden, der niemals in ähnlicher Weise wie er darnach getrachtet hat ein Spiegelbild des tatsächlichen Geschehens zu entwerfen. Des Sophokles Botenberichte sind durchweg kürzer gehalten. Auch besitzt er nicht das Erzählertalent, das Euripides mit so großer Sorgfalt und Liebe die Dinge erfassen und darstellen ließ. Weit mehr als Sophokles hat dieser darum auch von der Einführung der direkten Rede Gebrauch gemacht, so daß wir aus seinen Berichten die Menschen förmlich sprechen hören [2]). Bei ihm vor allem wird die Anschaulichkeit durch Herbeiziehung von Vergleichen erhöht, die sich vor den epischen durch ihre richtige Wahl und besonders durch Sachlichkeit und

---

[1]) Über die Darstellungskunst und Komposition in den Botenerzählungen des Euripides vgl. E. Henning p. 12 ff., 28 ff. und H. Fischl p. 27 ff.

[2]) E. Henning p. 32 ff.

Kürze auszeichnen[1]). Daß Euripides mit seinen Botenerzählungen die wirkliche und unverkennbare Absicht verfolgt hat eine Lücke der tatsächlichen Handlung auszufüllen, bestätigt sich ohne weiteres aus der gepflegten Darstellungsweise. Sie setzen fast durchweg mit dem Zeitpunkte ein, bei dem die Handlung vor der Szene stehen geblieben war und stellen sich so schon äußerlich als eine Fortsetzung derselben dar. Die vorangehenden Momente des Ereignisses finden sorgfältige Berücksichtigung, womöglich so, daß sie durch ihren heiteren und ruhigeren Inhalt in effektvollem Gegensatz zum Hauptereignis stehen[2], dessen Schilderung naturgemäß den weitesten Raum einnimmt. War der Bericht soweit gediehen, dann eilte der Bote rasch dem Ende seiner Darstellung zu[3]), nachdem sie bisher in innigster Verbindung mit dem wirklichen Verlauf des Geschehnisses gestanden hatte.

So erweist sich die Botenerzählung als eine Erfindung der tragischen Dichter, besonders des Euripides, welche es durch lebensvolle, glänzende und vor allem anschauliche Schilderung ermöglichte, die Handlung vor den Augen der Zuschauer erstehen und wie die tatsächlichen Ereignisse auf sie wirken zu lassen. Daß sie auch sonst nichts mit ihrem Rivalen, dem Epos, gemein hat, beweist der Umstand, daß weder ihre äußeren Formen noch ihr Sprachgebrauch aus der Nachahmung des epischen Stiles hervorgegangen sind[4]), wenn sich auch geringe Berührungspunkte nicht verkennen lassen[5]).

---

[1]) E. Henning p. 38 ff.

[2]) J. Fischl p. 32.

[3]) Dslbe. p. 32: „Ne vim atque effectum narrationis nimis continuando diminuat“.

[4]) In dieser Frage kommen zu dem gleichen Resultat E. Henning p. 41 ff. und J. Fischl p. 38. Schon Burckhardt p. 229: „.... jener eigentümliche feurige Erzählerstil, welcher wesentlich ein anderer ist als der epische ...“

[5]) E. Hennig p. 42 f.

b. Form.

Noch mehr als im Inhalt kommt die Gesetzmäßigkeit der neuen Technik in der Form zum Vorschein. Es ist bemerkenswert, daß die beiden jüngeren Tragiker auch hier gesonderte Wege gehen, oder vielleicht besser ausgedrückt, daß bei Sophokles die äußere Gestaltung der Botenszenen noch nicht so stereotyp ist wie bei Euripides. Man könnte sagen, er stehe dem Aischylos noch näher, wiewohl auch bei ihm schon dessen Gesetzlosigkeit als überwunden erscheint. Immer beginnt der Bote in seinen Dramen[1]) mit einer bald kürzeren, bald längeren Einleitung, die meist allgemeine Andeutungen enthält. Außerdem pflegt er Fragen zu beantworten, so daß im ganzen ziemlich viel Dialog mit unterläuft. An dieses vorangehende diverbium schließt sich dann erst der ausführliche Botenbericht an. – Noch stärker ausgeprägt in ihren äußeren Formen ist die Botenszene bei Euripides[2]). Das auch hier regelmäßig dem eigentlichen Berichte vorangehende diverbium teilt in rasch sich wechselnden Gegenreden die Kernpunkte des alsbald eingehender zu schildernden Vorganges mit, wozu der Bote aber erst durch Fragen oder Bitten aufgefordert werden muß. In dieser freilich schematisch einförmigen Weise wickelt sich ein Katastrophenfall nach dem andern ab, wenn nicht gerade einmal eine Palastszene[3]) Abwechselung bietet. Dafür aber erwuchs aus der blendenden Erzählerkunst des Euripides ein Mittel von reizvollster Anziehungskraft.

2. Der Katastrophenbericht im Baue des Dramas. § 27.

Der Katastrophenbericht war so zur Gewohnheit der griechischen Dichter geworden, daß sie denselben besonders einzuführen gar nicht für notwendig hielten. Wenn der Chor

[1]) J. Fischl p. 56 ff., E. Henning p. 57.
[2]) J. Fischl p. 12 ff., E. Henning p. 10 f.
[3]) Es sind darunter die Kap. II B behandelten Fälle zu verstehen.

sein Lied gesungen hatte oder die Szene mit den Rufen und der Reaktion des Chores hierauf beschlossen war, erschien einfach der Bote und der Inhalt seiner Worte war hinreichend Grund für sein Kommen, gab zugleich aber auch seine Legitimation ab [1]). So ist es in der überwältigenden Mehrzahl der Tragödien, und wenn allenfalls ein Übergang zum neuen Teile des Dramas gesucht wird, besteht er höchstens in einer Ankündigung des Boten [2]), zu welcher der Dichter oft nur durch die gegebene Situation veranlaßt worden sein mag, etwa wenn auf das Chorlied noch eine dialogische Szene folgte wie in den Persern (Chor und Atossa v. 155—248) oder in den Phoinissen (Chor und Kreon v. 1310—1334), wodurch der gewohnheitsmäßig erwartete Bericht ein Hinausschieben erfuhr und es angemessen war besonders auf ihn hinzuweisen. Es ist aber gleichwohl dafür gesorgt, daß die Botenpartie, dieser so fremde Bestandteil im Körper des Dramas, einen guten Teil der Äußerlichkeit ihres Wesens verliert. Die Aufgabe des hier notwendigen Verschmelzungsprozesses erfüllt vor allem das dem eigentlichen Berichte, wie wir eben gesehen haben, vorangeschickte diverbium, wodurch sich der Dichter bemüht einerseits einen innigen Zusammenhang mit den übrigen dramatischen Teilen herzustellen, andererseits die ausführliche Schilderung des Boten, die er nun einmal nicht umgehen wollte, als psychologisch begründet und darum den Forderungen der πιθανότης angemessen erscheinen zu lassen. Nicht ohne Bedeutung für die Eingliederung des Botenberichtes in den Bau des Ganzen und seine innige Verknüpfung mit diesem ist die Auffassung der Person des Boten selbst. Solange dessen Rollen Akteure des Dramas über=

[1]) Den Boten durch ein besonders feierliches Gewand gewohnheitsmäßig gekennzeichnet sein zu lassen (Wilam. Herakl. II p. 52, 215, anal. Eurip. p. 202 f.), ist darum kein Anlaß.

[2]) Der Bote wird angekündigt: Perser 246 ff.; Trachin. v. 868 ff; Medea v. 1116 ff.; Hippolytos v. 1151 f.; Phoinissen v. 1332 ff.; (Orestes v. 1366 ff. non Euripidis sed histrionum esse contendit scholiasta).

nahmen (z. B. Danaos in den Hiketiden des Aischylos, auch Klytaimestra im Agamemnon und Orestes in den Choephoren versehen diese Aufgabe), war die Beziehung von selbst gegeben. Sowie aber an Stelle des kurzen Berichtes eine ausführliche Darstellung der Ereignisse zu treten pflegte, erwiesen sie sich als völlig ungeeignet zu Trägern derselben[1]). Nicht ohne Grund wählte darum besonders Euripides hiebei untergeordnete Personen, welche die Tatsachen in einem unparteiischen Lichte schildern konnten und zu ruhiger Erzählung eher befähigt waren als die mehr oder minder direkt Beteiligten[2]). Für die hiedurch bewirkte Erkaltung der Beziehungen haben sich die Tragiker einen Ersatz geschaffen. Was das Schematische des Botenberichtes bei Sophokles zuweilen mildert, ist die bekannte kunstvolle Ethopoiie, womit er die Träger desselben behandelt und sie aus wesenlosen Gestalten in Charaktertypen umgießt (vgl. den Wächter in der Antigone, den Hirten im König Oidipus, worin ihm allerdings Aischylos vorangegangen war; vgl. die realistisch erfaßte Gestalt der Amme in den Choephoren), nur daß sich gerade beim Katastrophenbericht keine Gelegenheit hiezu bot. Dort lag der notwendige Anknüpfungspunkt in der Stimmung begründet, in deren Ausdruck sich Sophokles allerdings sehr zurückhaltend zeigte. Euripides dagegen, der immer groß war in der Darstellung seelischer Affekte, sucht seinen Botenfiguren die nötige Fühlung zur Handlung dadurch zu sichern, daß er sie mit einer leidenschaftlichen Anteilnahme an den tragischen Ereignissen der Katastrophe erfüllt[3]), ohne daß es ihm immer gelingt den entsprechenden Glauben dafür zu finden. Mit dem Ausdruck heftigster Gemütserregung pflegt der

[1]) J. Fischl p. 16 ff., E. Henning p. 69 ff.

[2]) Als Verstoß des Sophokles bezeichnet es darum J. Fischl p. 17, wenn er in den Trachin. den Hyllos über des Vaters Mißgeschick ausführlich berichten läßt.

[3]) E. Henning p. 23 ff.: affectibus nuntii tota narratio impleta est.

Bote bei ihm seinen Bericht zu eröffnen, wenn er auch in der Folge — innerhalb der zusammenhängenden Schilderung, die darunter leiden würde — der Bewegung seiner Gefühle weniger freien Lauf läßt.

Gegen die hiemit entworfene Stellung des Botenberichtes im Baue des Dramas läßt sich also nicht halten, was Wilamowitz[1]) einmal behauptet hat: „Der Bote ist unpersönlich, er soll nicht flennen wie der Schauspieler vor Hamlet: ein Botenbericht ist episch und soll vorgetragen werden wie eine homerische Rapsodie." Eine gewisse Unpersönlichkeit des Botenberichtes läßt sich allerdings nicht von der Hand weisen. Die Angelegenheit, die der ἄγγελος oder ἐξάγγελος vorträgt, betrifft nicht sowohl ihn, als vielmehr den Zuschauer. Seine Stellung ist eine mehr neutrale.

§ 28.

3. Der Katastrophenbericht steht aus.

Mit dem gewohnheitsmäßigen Eintreten des Botenberichtes war das griechische Publikum allmählich so vertraut geworden, daß der Dichter in besonderem Falle sein Ausbleiben wohl gar motivieren mußte. In diesem Sinne könnte man recht gut die Worte des Theseus im Oidipus auf Kolonos v. 1148 f. deuten:

> χὤπως μὲν ἁγὼν ᾑρέθη, τί δεῖ μάτην
> κομπεῖν, ἅ γ' εἴσει καὐτὸς ἐκ τούτων ξυνών.

Denn der Zuschauer erwartete gewiß nach alter Sitte jetzt eine Schilderung des Verlaufes der Schlacht zwischen den Leuten des Theseus und Kreon, zumal sein Interesse dafür durch den vorangehenden Chorgesang (v. 1044—1095) besonders erregt worden war. Aber die Handlung steht gerade auf einem solchen Punkte (Erscheinen des Polyneikes), daß der Dichter hier eine längere Erzählung schwerlich gebrauchen konnte.

[1]) Wilam. Griech. Trag. I p. 28. Mit Recht dagegen Fischl p. 39. Vgl. Kaibel, Elektra p. 53 zum Botenbericht von Orestes Tod: „. . . . . vorgetragen zudem von einem Boten, der selbst unter dem bewältigenden Eindruck des erzählten Jammers zu erliegen scheint".

vielleicht auch wollte er das an Inhalt ohnedies überreiche Stück nicht noch mehr belasten[1]).

So finden wir denn nach Aischylos, den wir noch unbefangen den Erfordernissen des Augenblickes gerecht werden sehen, keine griechische Tragödie mehr, in welcher ein ausführlicher Katastrophenbericht aussteht. Wenn in der Antigone ein solcher die Schilderung vom Untergang der Liebenden gebracht hatte (v. 1192), so genügte schon einmal für die Nebenkatastrophe Eurydike ein kurzer Dialog (v. 1278—1283, dazu v. 1300—1305). Er ist ein unentbehrlicher Bestandteil der antiken dramatischen Technik geworden und dann immer derselbe geblieben. An dem Wesen der Sache ändern einige unerhebliche Variationen nichts. Zu denken ist da an den Botenbericht Orestes v. 1369—1502, wo die gewohnte jambische Rede durch ein „musikalisches Bravourstück“[2]) ersetzt ist. Einigemale ist auch nur das diverbium zum Ausdruck gesteigerter Stimmung in lyrischen Metren gehalten.[3]) So Herakles v. 910 ff., Phoinissen 1355 ff., Bakchen v. 1024 ff., Rhesos v. 728 ff.

Eine Ausnahme — allerdings eine wohl begründete — bilden ausschließlich jene Fälle, in denen, wie wir oben (Kap. II B) gesehen haben, ein hoher Grad von Gegenwärtigkeit der Ereignisse erzielt worden war, so daß es eigentlich einer eingehenden Schilderung derselben gar nicht mehr bedurfte. Da war es zumeist nur noch notwendig, daß der Zuschauer am Schlusse der Szene eine Bestätigung dessen erhielt, woran sie ihn hatte glauben machen und woran er doch nicht immer so innig teilgenommen hatte, daß er über

---

[1]) Zum Vergleich dürfen hier Eurip. Hiketiden v. 650 ff. und Herakliden v. 799 ff. nicht beigezogen werden (Schneidewin-Nauck, Ausgabe zu v. 1149), weil es dort jeweils die Haupthandlung ist, die in einem krieg. Ereignis ihre Lösung findet. In dem Falle hätte auch Sophokles den Botenbericht gewiß nicht zurückgewiesen.

[2]) Christ-Schmid p. 372.

[3]) Vgl. J. Sischl p. 16.

allem Zweifel erhaben war. Denn es ist nur natürlich und entspricht ganz der Wahrscheinlichkeit, wenn sich die Greise im Agamemnon erst noch vergewissern wollen, wie es im Hause steht, nachdem die Vermutung geäußert worden ist, es brauche aus den Jammerlauten noch kein bestimmter Schluß auf die Ermordung Agamemnons gezogen werden (v. 1366 f.). Auch in den Choephoren werden, wenn es im Palaste still geworden ist (Aigisthosszene), noch Fragen schwankender Erwartung gestellt v. 871 *πῶς ἔχει; πῶς κέκρανται δόμοις;* und mit ähnlichen Worten tritt Elektra bei Sophokles ihrem Bruder entgegen v. 1424 *Ὀρέστα, πῶς κυρεῖτε:* die Blendung Polymestors und die Ermordung seiner Kinder in der Hekabe ist durch die Rufe recht deutlich geworden und doch stellt der Chor an die Königin noch die Frage

v. 1047 f. *ἦ γὰρ καθεῖλες Θρῇκα, καὶ κρατεῖς ξένον,*
δέσποινα, καὶ δέδρακας οἷάπερ λέγεις;

Um diese letzten Zweifel, die der Dichter fast immer besonders im Interesse der Spannung erheben ließ, zu beseitigen, genügte, wie gesagt, die einfache Feststellung der Tatsache, wie wir sie finden Choephoren v. 877 *Αἴγισθος οὐκέτ' ἔστιν* oder umschrieben Sophokl. Elektra v. 1426 f. *μηκέτ' ἐκφοβοῦ μητρῷον ὥς σε λῆμ' ἀτιμάσει ποτέ* oder, zugleich verbunden mit der Ankündigung des aus dem Zelte hervorkriechenden Polymestor, Hekabe v. 1050 ff. *ὄψῃ νιν αὐτίκ' ὄντα δωμάτων πάρος τυφλόν κτλ.* Weil das Verständnis seiner Handlung nicht darunter litt, war es dem Dichter ermöglicht an solchen Stellen den Botenbericht ausfallen zu lassen. Der Beweggrund hiezu ist aber hauptsächlich in Fragen der Komposition zu suchen, weniger in dem Umstand, daß er gegebenenfalls eine ausführliche Schilderung für überflüssig hielt. Für Aischylos trifft das letztere allerdings eher zu. Gleichwohl aber war in seinen Choephoren ebenso wie in der Hekabe des Euripides schon durch die augenblickliche Situation eine solche zunächst ausgeschlossen. Dort reiht sich an die Ermordung des Aigisthos unmittelbar die der Klytaimestra, hier

erscheint sogleich nach der Szene im Zelte Polymestor, seine Gegenwart ersetzt eine lange Erzählung, wie das Auftreten des geblendeten Kyklopen in dem dortigen Stücke (während der Worte v. 665 ff. erscheint er am Eingang der Höhle) den Odysseus der Aufgabe überhebt, Einzelheiten über den von ihm ausgeübten Racheakt zu berichten. Aus Gefühlsgründen den Mangel einer eingehenden Schilderung begreifen zu wollen [1]), kann nur auf grundlose Abwege führen. Ebenso bildhaft, wie es Euripides Elektra v. 1206 ff. [2]) geschehen ist, hätte Orestes bei Sophokles dem Zuschauer sein an der Mutter begangenes Verbrechen ausmalen können. Von einer Beleidigung des Geschmackes hiedurch kann umsoweniger die Rede sein, als wir bei Sophokles in gewissem Sinne sogar dramatisch dargestellt sehen, wovon uns Euripides in der Hauptsache nur erzählen läßt [3]). Sophokles hätte aber gewiß nicht soviel Sorgfalt auf jene Szene verwendet, wenn er dafür nicht des Beifalles seines Publikums sicher gewesen wäre und wenn er nicht geglaubt hätte hiedurch den Botenbericht ersetzen zu können, der ihm aus Gründen der Komposition vielleicht ungelegen kam.

Daß ihn eben deswegen Euripides zur Katastrophe Lykos im Herakles unterläßt, darüber kann hier gar kein Zweifel bestehen. Unmittelbar auf die Bestrafung des frechen Eindringlings, bei der Herakles noch einmal sichtbar als der

---

[1]) J. Fischl p. 63. Denique neque Agamemnois neque Choephoron catastropham nuntius narrat. Poeta nobis pepercit, ne crudelia illa facta diligenter descripta videremus, ebenso p. 65 Anm. 1. Wenn das übrigens Fischl vom Agamemnon behauptet, hat er die Worte Klytaimestras v. 1372 ff. übersehen, die hier eben in der von uns oben erkannten aischyleischen Ungebundenheit die Aufgabe des Botenberichtes erfüllt.

[2]) Auch diese Stelle ist Fischl offenbar entgangen.

[3]) Uebrigens ist das Abweichen von der gewohnten Technik in diesen Fällen mit durch die dreimalige Behandlung desselben Stoffes bestimmt. Auch wirkte das Beispiel des Aischylos nach.

Schirmherr aller Bedrängten „im bunten Glanz der alten Sagen und Märchen" [1]) erschienen ist, hat sein tiefer Sturz in die Nacht des Wahnsinns zu folgen. Ohne empfindliche Störung für den glatten Verlauf der Ereignisse läßt sich da schwerlich ein Botenbericht, und sei es auch nur ein kurzer, einschieben. In diesem Falle ist Euripides darum sogar noch weiter gegangen als in den oben behandelten. Er unterdrückt nicht nur den ausführlichen Botenbericht, er läßt seinen Chor in den Vorgang innerhalb des Palastes einen so tiefen Einblick gewinnen, daß er nicht einmal einer Bestätigung über den Ausgang desselben bedarf, sondern sofort selber die Rolle, die sonst dem Boten zukam, vertreten und dem Publikum das Ergebnis der Palastszene verkünden kann: *οὐκέτ' ἔστι δυσσεβὴς ἀνήρ* (v. 760). Von besonderem Vorteil für die Vereinfachung der Komposition erwies sich diese Gestaltung im Hippolytos und der Medea. Der Chor kann dort seine Wissenschaft gleich an d e n weitergeben, den sie eigentlich betrifft, so daß es nicht erst der Einführung eines Boten bedarf. Wie er sich diese Wissenschaft erworben hat, ist bereits oben besprochen. Im Hippolytos teilen die Frauen dem Theseus den Selbstmord der Phaidra mit v. 797 ff., dessen Kenntnis sie gewissermaßen aus eigenem Erlebnis geschöpft haben. Ganz ähnlich ist es in der Medea. Da hat sich der schauerliche Vorgang im Hause mit so gegenwärtiger Kraft abgespielt, daß der Chor sogleich Jason über die Ermordung seiner Kinder aufklären kann v. 1306 ff., ohne durch einen Boten hievon unterrichtet worden zu sein. Daß sich in beiden Fällen die Mitteilung auf den Kern der Sache beschränkt, ist selbstverständlich [2]).

Wie ungern Euripides aber auch dann auf das gewohnte wirkungsvolle Mittel verzichtete, dafür gibt uns seine

[1]) Wilam. Hkl. I p. 121.

[2]) Die beiden Auftritte verraten schon äußerlich ihre Abhängigkeit von einander. In beiden Fällen hat die Palastszene eben ihr Ende erreicht, wenn die neuen Personen (Theseus, Jason) herbeikommen. Beide

Hekabe einen sprechenden Beleg. Für das Verständnis der Handlung ist dort ein Botenbericht durchaus überflüssig. Auch war er, wie wir oben gesehen haben, zunächst im Baue des Dramas gar nicht unterzubringen. Euripides aber nimmt die Gelegenheit wahr eine ausführliche Schilderung der Vorgänge von Polymestor entwerfen zu lassen (v. 1132 ff. λέγοιμ' ἄν), wenn dieser von Agamemnon als dem Schiedsrichter (v. 1129 ff.) aufgefordert wird seine Sache darzulegen. Ähnlich flicht er in seiner Elektra geschickt in die reuigen Klagen des Orestes und seiner Schwester um die vollbrachte Ermordung der Mutter eine genaue, auf das griechische Publikum sicher eindrucksvolle Darstellung dieses Begebnisses (v. 1206 ff.) ein. Ist aber durch die Rufe die Handlung nicht restlos klar geworden, dann läßt auch in solchen Fällen der übliche Botenbericht keineswegs auf sich warten. Mit allen Mitteln einer blendenden Erzählerkunst ersteht vor uns die Szene vom Wahnsinnsanfall des Herakles (Herakles v. 922 ff.), von der Ermordung des Aigisthos in der Elektra des Euripides (v. 774 ff.), vom Rachewerk des Orestes an Menelaos (Orestes, Arie des Phrygers v. 1369 ff. mit kurzem Unterbrechen des Chores).

Anhang.

§ 29.

Nebenhandlungen eines Rühreffektes willen einzuführen, das ist echt euripideisch. Wenn in solchen Fällen die gewohnte Technik Einbuße erleidet, darf es nicht auffallen. So wird der Opfertod des Menoikeus in den Phoinissen nur nebenbei als vollzogen erwähnt (v. 1090 ff., 1310 ff.). Der Dichter hat sich den im Interesse der Komposition ungelegenen Botenbericht zwar erspart, aber doch nicht ganz geschenkt.

---

sprechen den Chor mit einer längeren Rede an und stellen Fragen an ihn. In dialogischer Weise erhalten sie dann Aufklärung. — Vgl. H. Steiger, p. 111 zum Hippolytos: „Diese Ähnlichkeit mit der Handlung seiner Medea hat Euripides wohl selber empfunden".

Er läßt den Jüngling so ausführlich wie möglich von seinem edelmütigen Vorhaben sprechen (v. 991 ff.), sodaß kein Zweifel übrig bleibt. Ich erwähne den Fall nur wegen des ähnlichen in den verstümmelt erhaltenen Herakliden (Wilamowitz, Hermes XVII p. 337 ff.; de Euripidis Heraklidis, Progr. Greifswald 1882; J. Fischl p. 17 f.). Mit der Schilderung des Opfertodes der Makaria, der ebenfalls nur die Bedeutung einer effektvollen Nebenhandlung hat, kann es hier ebenso gewesen sein wie in den Phoinissen (nebensächliche Erwähnung des vollzogenen Ereignisses). Allerdings scheint der Schreiber der Hypothesis einen ausführlichen Botenbericht gelesen zu haben (*ταύτην μὲν οὖν εὐγενῶς ἀποθανοῦσαν ἐτίμησαν*). Derselbe hätte nach v. 629 seinen Platz gehabt, wo schon Kirchhoff eine Lücke einzeichnete. Wilamowitz glaubt nachgewiesen zu haben, daß die Partie nach v. 620 im vierten Jahrhundert eine Umarbeitung erfahren habe, die den Fortfall eines vorhergehenden Epeisodions verdeckte, in welchem Alkmene schon auftrat und den Bericht über das Verhalten ihrer Tochter bei der Opferung entgegennahm. Der Kompositionsfehler, der in dem einfachen Verschweigen der geschehenen Tatsache läge, darf nicht zu einem „Fortschritt in der dramatischen Kunst“ [1]) umgedeutet werden, was aus dem oben genannten Grunde (Ausbleiben eines besonderen ausführlichen Berichtes, aber Mitteilung der geschehenen Tatsache) eher von der Menoikeusepisode in den Phoinissen gelten kann.

---

[1]) K. Kiefer p. 60.

IV. Kapitel.

Darstellungsszenen[1] und lyrische Beleuchtung[2] des Katastrophenereignisses.

§ 30.

Mit dem Botenbericht, in dem durch die Kraft des Wortes die Handlung der Katastrophe zu bildhaftem Sein erweckt zu werden pflegt, endet die griechische Tragödie nicht. Sie hat sich einen weiteren Ersatz geschaffen für das, was sie ihren Zuschauern oft hinter den Wänden der σκηνή hatte verbergen müssen. Denn auch aus den Opfern sprach beredt die Allgewalt des Schicksals, wenn es unmöglich war den Zusammenbruch unter der Wucht desselben sinnlich schauenden Augen vorzuführen. Die Darstellung der von der Katastrophe Betroffenen, dieses Mittel, ein neues und wirksames Moment in die Handlung einzuführen, kam besonders der an Abwechslung und Verwicklung armen alten Tragödie gelegen. Von ihr haben es dann die Späteren übernommen.

Selbstverständlich kommt für den hier zu besprechenden Faktor der dramatischen Technik nur eine beschränkte Anzahl der Tragödien in Betracht. Nicht immer war der Stoff ein solcher, daß sich Gelegenheit bot über die zu klagen, welche Moira zu Boden geschmettert hatte. Die μετάβασις konnte auch eine solche εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας sein[3]). Dann war eher Jubel am Platze und in dem Liede, das der Chor zum Ausdrucke desselben singt, kann man, wenn man will, ja auch eine lyrische Beleuchtung der bezüglichen Ereignisse sehen. So stimmen in den Hiketiden des Aischylos die Töchter des

---

[1]) Der Ausdruck sei mir gestattet. Das Nachfolgende wird ihn erläutern und rechtfertigen.

[2]) Ich entnehme den terminus Wilam. Herakles I p. 125.

[3]) Aristot. poet. cp. 7 p. 1451 a 12 f. und cp. 17 p. 1455 b 28 f.

Danaos nach vollzogener Aufnahme in die Volksgemeinde der Argiver ein Danklied (3. Stasimon v. 631 ff.) an. Von freudiger Dankbarkeit getragen ist auch das vierte Stasimon in den Herakliden des Euripides (v. 892 ff.) nach dem Botenbericht von Theseus' Sieg über Argos. Von Aischylos sind noch die Choephoren zu nennen. Da folgt auf die Katastrophe das dritte Stasimon (v. 935 ff.), voller Jubelstimmung über den Sieg des Rechtes und die Befreiung des königlichen Hauses. Das kommt am deutlichsten in den Ephymnien (v. 942–954 *ἐπολλύξατ' ὦ δεσποσύνων δόμων ἀναφυγᾷ κακῶν κτλ.* und v. 961–963 *πάρα τὸ φῶς ἰδεῖν κτλ.*) zum Ausdruck, deren refrainartiger Charakter Wiederholung empfohlen hat (⟨v. 952–954⟩ u. ⟨972–974⟩)[1]. Ähnlich jubelt der Chor über die Bestrafung des Lykos im dritten Stasimon des Herakles (v. 763 ff.) und über die des Aigisthos in dem an Stelle des dritten Stasimons stehenden Hyporchema der Elektra (v. 859–865 = 873–879, dazwischen Trimeter Elektras).

Dramen wie Alkestis, Jon, Helena, taurische Iphigeneia sind natürlich im Rahmen dieser Betrachtung überhaupt nicht am Platze.

Nicht immer begann die neue Aktion sofort nach dem Bericht über die Katastrophe. Bis die Opfer derselben vor das Publikum kamen, hatte der Chor manchmal Gelegenheit noch ein Lied vorzutragen (in welchem Falle die Exodos dann nicht wie gewöhnlich[2]) mit dem Botenbericht, sondern erst nach diesem letzten Chorvortrag mit der Darstellungsszene begann). Da konnte es vorkommen, daß schon hierin, wie in den oben angeführten Jubelliedern, die lyrische Beleuchtung des Katastrophenereignisses ihren Anfang nahm. Typisch hierfür ist

[1]) H. Weil, Ausg. praefat. LX: post 951 ephymnium a librario omissum esse vidit Verall 2c. Vgl. dagegen Fr. Blaß, Choephoren p. 185 zu v. 942–945.

[2]) Aristot. poet. cp. 12 p. 1452 b 22.

der Fall in den Sieben. Nach dem Bericht über Eteokles' und Polyneikes' Tod singt der Chor das dritte Stasimon (v. 822 ff.), dessen kompositionelle Aufgabe es nun ist, die nachfolgende große Trauerszene von dem vorangehenden Teile des Dramas zu scheiden, zugleich aber auf sie vorzubereiten. Und tatsächlich weist schon der theoretische Charakter dieses Stasimons [1]) auf die folgenden Klagen hin. Auch in den Persern geht dem Auftreten des Xerxes ein voller Chorgesang voraus (v. 852 ff.) und gerade in der älteren Tragödie scheinen die nun folgenden Klageszenen hiedurch als besonderer Schlußteil angedeutet worden zu sein. Auch sonst findet sich bei Aischylos nach der Lösung des Knotens zur Bezeichnung des neuen Aufhubes der Handlung ein eigenes Standlied. Das haben wir schon oben in seinen Hiketiden (3. Stasimon v. 631 ff.) und Choephoren (3. Stasimon v. 935 ff.) beobachten können. Dergleichen treffen wir bei den Späteren nur noch ganz selten. Mehr und mehr Raum nimmt bei ihnen die dramatische Vorbereitung der Katastrophe ein und es waren darum bis dahin die zur Verfügung stehenden Stasima meist aufgebraucht. Nur gelegentlich taucht noch ein voller Chorgesang nach der Katastrophe auf (vgl. Hippolytos 4. Stasimon v. 1268 ff.)[2]); Hiketiden 3. Stasimon v. 778 ff.; Herakles v. 1016 ff. Wechselgesang des Chors; Trachinierinnen 5. Stasimon v. 947 ff.). Besonders die Gesänge im Herakles und den Trachinierinnen zeigen recht deutlich, welche Aufgabe Lieder an dieser Stelle für die Ökonomie des Dramas zu erfüllen haben. Beide sind zunächst erfüllt von Jammer über das Elend ihrer Helden. Aber alsbald, noch innerhalb des Liedes selbst, gehen sie über zu einer Ankündigung des Anblickes, der den Zuschauern die fürchterliche Wirkung der Katastrophe unmittelbar vor Augen führen sollte. Sie haben

---

[1]) Vgl. Chr. Muff p. 22.

[2]) Arnold p. 192 f. vermutet den Ausfall einer Antistrophe mit sich daran anschließender Ankündigung der Artemis.

also zu dem neuen Akte nur hinüberzuleiten, ihn vorzubereiten. Den eigentlichen Auftakt zu dieser gewichtigen Schlußhandlung des Dramas aber bildet das Erscheinen jener, an denen sich sichtbarlich die tiefe Tragik des Lebens kund getan hatte, wie sie eben die Menschen durch die Tragödie gelehrt werden sollen.

A. Darstellungsszenen.

§ 31.

1. Tote auf der Bühne.

So oft in den erhaltenen Tragödien des Aischylos der Tod das erlösende Wort spricht, sehen wir seine Opfer dem Zuschauer dargestellt[1]) und in allen den übrigen verloren gegangenen ist es gewiß nicht anders gewesen. In den Sieben werden die beiden feindlichen Brüder auf Bahren herbeigetragen. Das sagt uns die Ankündigung des Trauerzuges durch den Chor v. 846 ff.

τάδ᾽ αὐτόδηλα, προὖπτος ἀγγέλου λόγος.

Im Agamemnon sind die Leichen Agamemnons und der zugleich mit ihm ermordeten Kasandra auf der Bühne sichtbar. Klytaimnestra selbst macht den Chor und damit das Publikum darauf aufmerksam v. 1404 ff.

οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς
πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερός,
ἔργον δικαίας τέκτονος

und v. 1440, wo sie auch Kasandra mit nennt

ἥ τ᾽ αἰχμάλωτος ἥδε καὶ τερασκόπος κτλ.

Wenn in den Coephoren Orestes nach der Tat wieder erscheint, liegen die Leichname des Aigisthos und seiner Mutter vor ihm und seine ersten Worte sind ein ausdrücklicher Hinweis darauf, v. 973 ff.

ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα
πατροκτόνους τε δωμάτων πορθήτορας.

[1]) Die Streitfrage des Ekkyklema hier aufzurollen (vgl. G. Neckel, das Ekkyklema und gegen ihn vielfach E. Bethe in seinen Prolegomena p. 100 ff.), ist ohne Belang. Die Hauptsache ist, was der Text uns sagt, daß die Toten auf die Bühne gebracht worden sind.

Auch Sophokles hat sich den Bühneneffekt nicht entgehen lassen. In der Antigone erscheint Kreon, der Ankündigung durch den Chor zufolge (v. 1257 ff.) offenbar mit der Leiche seines Sohnes (*μνῆμ' ἐπίσημον διὰ χειρὸς ἔχων*) und, während er noch über dessen Tod klagt, bringt ein Bote die Meldung vom Selbstmord seiner Gattin. Bald darauf wird die Leiche der Königin sichtbar, wie aus den Worten des Chores v. 1293 folgt. In seiner Elektra konnte Sophokles natürlich nicht die Szene der Choephoren kopieren. Zugleich erklärte sich auch aus der verwickelten Situation den Ausgang dieses Stückes das Abweichen von der gewohnten Technik. Nicht in rein mechanischer Anwendung derselben wird hier der Leichnam Klytaimestras auf die Bühne gebracht (auf Befehl des Aigisthos v. 1458 ff.), sondern um des dramatisch äußerst dankbaren Momentes willen, daß Aigisthos selbst die Hülle von der Toten hinwegnimmt und seines furchtbaren Irrtums gewahr wird. Auch in den Trachinierinnen ist die Situation derart, daß dem Dichter nicht daran gelegen sein konnte, sich unnötige Schwierigkeiten zu bereiten, indem er die tote Deianeira vor den Palast herausbringen ließ. Er hatte genug mit der Darstellung der Leiden des Herakles zu schaffen. Ebenso war der gefühlsmäßigen Aufnahmefähigkeit und Teilnahme des Publikums im König Oidipus schon genug zugemutet, wenn es den Jammer des Geblendeten ansah, es brauchte nicht auch noch die tote Jokaste zu schauen. Außerdem handelt es sich in beiden Fällen um eine Nebenhandlung, die natürlich zu Gunsten der Haupthandlung (vgl. unter Abschnitt 2!) zurücktreten mußte.

Euripides fand nichts Anstößiges daran einen so archaischen Bestandteil der dramatischen Technik zu übernehmen, weil er die Wirkung erkannt hatte, die derselbe nicht zuletzt auf den *ἔλεος* der Zuschauer ausüben mußte. Er läßt sich darum keine Gelegenheit entgehen in diesem Sinne die Gefühle in Schwingung zu bringen. Da ist im Durchschnitt kein Drama, in dem jemand aus dem Leben schiede, ohne

daß wir seine körperliche Hülle alsdann vor Augen sähen. Im Hippolytos (v. 808 ff.) werden die Pforten des Palastes geöffnet, daß man die tote Phaidra schauen kann. Um den Leichnam des Neoptolemos in der Andromache auf die Bühne bringen zu können, greift der Dichter sogar selbstherrlich in die gebotene Sagenversion ein, die den Achilleussohn in Delphoi bestattet sein läßt.[1]) Deswegen nimmt er nicht nur die zeitliche Unwahrscheinlichkeit auf sich, während eines Liedes und einer kurzen Dialogszene den Überfall und die Ermordung des jungen Helden in Delphoi, sowie den Leichentransport nach Phthia geschehen zu lassen, sondern muß auch noch den Maschinengott Thetis einführen, welche anordnet den Toten nach Delphoi zurückzubringen und dort zu bestatten[2]). Das Herbeischaffen der Bahre kündigt der Chor an v. 1166 ff.

καὶ μὴν ὅδ' ἄναξ ἤδη φοράδην
Δελφίδος ἐκ γῆς δῶμα πελάζει.

Wegen der Parallele zu den Choephoren und zur Elektra des Sophokles ist es bemerkenswert für Euripides, wie er in seiner Elektra keine Gelegenheit versäumt den angedeuteten Bühneneffekt auf die Zuschauer wirken zu lassen. Da wird der ermordete Aigisthos von seinem Meierhof, wo er gefallen ist, herbeigetragen (nicht bloß sein abgeschlagener Kopf, wie es der Bote v. 855 f. in Aussicht stellte).

ὡς δὲ τῷ σάφ' εἰδέναι τάδε
προσθῶμεν, αὐτὸν τὸν θανόντα σοι φέρω (v. 894 f.)

sagt im Bewußtsein seines Triumphes Orestes zur Schwester. Der Leichnam wird dann im Haus der Elektra versteckt. Aber nachdem auch die Mutter der Rache anheimgefallen ist, wird nicht bloß ihr, sondern auch des Aigisthos Körper sichtbar. Es ist ganz so, als ob Euripides die entsprechende Szene der Choe-

[1]) Pherekydes fragm. 98a, schol. Androm. 1240. Vgl. Ludwig Mader p. 21.

[2]) So dient der *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* bei Euripides öfter dazu den Mythos wieder „einzurenken".

phoren — seinen Intentionen entsprechend umgeformt — übernommen hätte. Die Einleitung, die wir dort in Trimetern lesen (v. 973 *ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα)*, ist hier in lyrische Metren gekleidet v. 1177 ff.

ἰὼ Γᾶ καὶ Ζεῦ πανδερκέτα
βροτῶν, ἴδετε τάδ' ἔργα κτλ

Allerdings hat zuvor auch Ankündigung durch den Chor (v. 1172 ff.) stattgefunden. In den Phoinissen meldet er gleich das Herbeitragen dreier Toter (Eteokles und Polyneikes, Jokaste) v. 1480 ff.

οὐκ εἰς ἀκοὰς ἔτι δυστυχία
δώματος ἥκει · πάρα γὰρ λεύσσειν
πτώματα νεκρῶν τρισσῶν ἤδη
τάδε πρὸς μελάθροις κοινῷ θανάτῳ
σκοτίαν αἰῶνα λαχόντων.

In den Bakchen ist alles bisher Dagewesene insofern überboten als dort die Situation schon fast ans Grauenhafte und Unerträgliche grenzt. In unseliger Verblendung bringt Augaue als Siegestrophäe das Haupt ihres Sohnes herbeigetragen, das sie für das eines Berglöwen hält (Vorhersage des Boten v. 1139 ff., Ankündigung des Chores v. 1165 ff.) und später bringt Kadmos auch noch die übrigen Körperteile des von den rasenden Bakchantinnen zerstückelten Pentheus, was aus seinen Worten bei seinem Auftreten folgt (v. 1216 ff.)

ἕπεσθέ μοι φέροντες ἄθλιον βάρος
Πενθέως, κτλ.

Auch im Rhesos erscheint die Muse mit dem Leichnam ihres Sohnes in den Armen, nach der für Göttererscheinungen typischen Ankündigung durch den Chor v. 885 ff.

ἔα ἔα [ὢ ὤ]
τίς ὑπὲρ κεφαλῆς θεός, ὦ βασιλεῦ,
τὸν νεόκμητον νεκρὸν ἐν χεροῖν
φοράδην πέμπει;
ταρβῶ, λεύσσων τόδε, πῆμα.

Auch Kinderleichen hat Euripides mit Vorliebe auf die Bühne gebracht, so in der Medea die von der Mutter gemordeten Knaben Jasons, ähnlich in der Hekabe die Söhne des Thrakerkönigs Polymestor, nachdem schon vorher Wellen den heimlich von diesem aus Habgier beseitigten Polydoros, den letzten troischen Königssohn, an den Strand gespült hatten. Im Herakles werden die toten Kinderchen der Megara und in den Troerinnen der arme, vom Mauerturm herabgestürzte Astyanax, Hektors Sohn, den Zuschauern dargestellt.

Eine besondere Stellung nehmen die Hiketiden des Euripides ein. In unverkennbarer Anlehnung an die Zeremonien des athenischen Totenfestes [1]) hat hier der Dichter den Vorgang mit all dem feierlichen Prunk ausgestattet, den seine Zuschauer aus wirklicher Anschauung kannten. Da führt ein mächtiger Trauerzug die Leichname der sieben vor Theben gefallenen Helden über die Bühne (v. 754 f. Ankündigung durch den Chor) und nach der Feuerbestattung wiederholt sich dasselbe Schauspiel in ähnlicher Weise, wenn die Söhne der Verlebten in Totenurnen die Knochenreste und die Asche der verbrannten Leiber getragen bringen (Ankündigung durch den Chor v. 1114 ff.) und sich der Jammer von neuem erhebt. Aber darüber werden wir noch in anderem Zusammenhang zu sprechen haben.

§ 32. 2. Die unmittelbar Betroffenen auf der Bühne.

In den Sieben begleiten Antigone und Ismene die Bahren der toten Brüder. Klytaimestra steht bei den Opfern ihres Verbrechens und mit den Leichen der Mutter und ihres Buhlen erscheint auch das Rächerpaar Orestes und Pylades. Alle die sind an der Katastrophe beteiligt und stets anwesend ist der gleichfalls immer beteiligte Chor. Ähnlich ist es in allen Dramen der beiden anderen Tragiker. Um diese Per-

[1]) Wilam., Griech. Trag. I p. 193 ff. legt das des weiteren dar.

sonen aber handelt es sich hier nicht. Ihr Erscheinen ist nach den gegebenen Umständen ein selbstverständliches.

Die Katastrophe mußte nicht immer so verlaufen, daß sie den völligen Untergang der von ihr heimgesuchten Menschen brachte. Aber auch in diesen andersgearteten Fällen haben die Dichter es dann nicht versäumt die Macht des gewaltigen Schicksales, dessen Walten selbst sie nicht hatten darstellen können, durch den Jammer der unmittelbar Betroffenen desto ergreifender zu verkünden. So ist es schon in den Persern, so noch bei Sophokles und Euripides. Xerxes verkörpert in seiner Person den prunkvollen Glanz des Perserreiches, aber auch dessen jammervollen Sturz. Darum läßt der Dichter nach der Katastrophe ihn auftreten. Ein erschütterndes Bild nichtiger Menschengröße bot ebenso gut der grauenvoll leidende *Herakles* in den *Trachinierinnen*, von dessen Heldentaten sich ganz Griechenland erzählte, wie der elend des Lichtes beraubte *Oidipus*, der einmal so stolz und selbstbewußt von sich hatte sagen können ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος (König Oidipus v. 8). Wo es *Euripides* konnte, hat er solche Effekte nach der Katastrophe in Anwendung gebracht. Sein *Herakles* war ja das Vorbild zu dem der Trachinierinnen und schon vorher, im *Hippolytos*, gab es einen ähnlichen Fall: die Darstellung des betreffenden Ereignisses wurde ersetzt durch die Darstellung der unmittelbaren Folgen desselben; an Hippolytos sehen wir, wie der Fluch seines Vaters Theseus in Erfüllung gegangen ist. Auch Geblendete hat Euripides auf die Bühne gebracht. Aber von dem menschlich so tief ergreifenden Leid eines sophokleischen Oidipus ist da nichts vorhanden. Die Hekabe ist in dem diesbezüglichen Teile ganz Intriguenstück. *Polymestor* wirkt, wenn er geblendet aus dem Zelte hervortaumelt, allenfalls abstoßend. Der *Kyklope* aber, den der Chor der mutwilligen Satyrn zum Besten hat, erregt nur unser Lächeln. Da haben wir es ja mit einem Satyrspiel zu tun und wenn der Dichter auch das Motiv der τιμωρία des Odysseus gegenüber seinem Pei-

niger in die Handlung eingeführt hat und gelegentlich unterstreicht (v. 422, 441, 605, 693), so will er damit derselben doch keine besondere Tiefe geben: In der homerischen Darstellung mit dem θυρεὸς μέγας war die Blendung des Kyklopen ein notwendiges Mittel, die Befreiung der Griechen zu bewirken. Euripides aber mußte aus bühnentechnischen Gründen die Höhle offen stehen lassen. Wenn somit der Kyklope bebetrunken war, stand der Flucht der Griechen aus der offenen Höhle nichts im Wege. Es bedurfte also erst eines Motives als Grund für die Blendung.[1])

B. Der Threnos.

§ 33. Mit dem Herbeitragen der Leichname oder dem Erscheinen sonstwie von der Katastrophe Betroffener war der neuen Aktion ihr Inhalt gegeben. Durch die Gegenwart eben derer, um die es sich bei der Lösung des dramatischen Knotens gehandelt hatte, war die unmittelbarste Beziehung zu dem Ereignis der Katastrophe dargeboten. Die Stimmung aber war augenblicklich eine solche, daß sich jede ruhige Betrachtung der Begebenheiten geradezu ausschloß. Nicht der Ausdruck des abwägenden Verstandes, sondern der des aufgereizten Gemütes war darum der angemessene. Insoferne können wir also von diesem Ausströmen der erregten Gefühle in erschütternden Klagelauten als von einer lyrischen Beleuchtung des Katastrophenereignisses sprechen.

Aischylos.

34. Ein anschauliches Bild der alten Tragödie in ihrer einfachen Kompositionsweise sind uns noch die Perser. Da kommt zu dem vorbereitenden Teil (bis v. 245) und dem Mittelstück (Katastrophenbericht bis v. 852) als Schlußteil der Threnos hinzu, wie er in jenen anspruchslosen Zeiten noch zum wesentlichen Bestand des dramatischen Baues gehörte.

[1]) Vgl. die Darlegung bei W. Schmid, Philol. 55, p. 60.

Der, den die Katastrophe am meisten betroffen hat, Xerxes, erscheint vor den Augen der Zuschauer. Sein ganzes Auftreten ist eine einzige Jammerklage zwischen ihm und dem Chor mit fortgesetzter Ausdruckssteigerung: an schwerwuchtende Anapäste, worin sich der Eindruck der ersten Begegnung zwischen König und Chor wiederspiegelt, schließt sich in flüssigen melischen Metren gehalten der eigentliche Threnos an (931 – 1001), um endlich in eine asiatische Klageweise, den *ἰάλεμος* überzugehen (v. 1002 ff.), der verbunden mit Schlägen an Kopf und Brust u. s. w. den Höhepunkt der Klage bedeutet, die so fast ins Unerträgliche gesteigert ist. Archaisch mutet auch die ausdrückliche Aufforderung des Xerxes zum Erheben der Klage in der ersten Gegenstrophe des Threnos (v. 940 f. *ἵετ' αἰανῆ πάνδυρτον δύσθροον αὐδάν)* an.

Einen weiten Raum nimmt die Klage auch noch in den S i e b e n ein. Nach der Ankündigung der Leichen der beiden Brüder (v. 846 ff.), also gleich zu Beginn der Szene, fordert der Koryphaios zu lebhafter Totenklage auf (v. 852 f.), woraus wir zugleich sehen, daß sie auch hier mit Schlagen der Brust und des Hauptes verbunden ist. Bevor der Chor zu ihr übergeht, werden in zwei anapästischen Systemen noch die Schwestern angekündigt (v. 861 ff.). Dann führt zunächst der Chor den Threnos aus (v. 874 – 960). Hierauf folgt ein ergreifender Kommos zwischen Antigone und Ismene (v. 961 bis 1004). Dabei erschöpft sich die threnetische Szene hier keineswegs in bald ermüdendem, endlosem Jammer, wie vielleicht in den Persern. Aischylos hat ihr einen besonders bedeutungsvollen Inhalt gegeben. Zu wiederholten Malen, gewiß nicht minder vernehmlich als es schon im zweiten Stasimon geschehen war, sprechen sich die Mädchen des Chors, sowie auch Antigone und Ismene in dieser Klagepartie über das Verhängnis aus, durch das die unselige Tat und mit ihr der Untergang des Labdakidenhauses herbeigeführt wurden. Die *πότνια Ἐρινύς* des Vaters, die *ἀρὰ πατρῴα*, die *ἄτα* hat das Verderben vollendet (vgl. die Stellen: im *θρῆνος* des

Chors v. 886 f., 897 ff., 944 ff., 953 ff.; auch die fluchwürdige Ehe der Mutter wird berührt v. 927 ff.; desgleichen im κόμμος der Schwestern v. 975 ff. resp. 986 ff.). Durch diese starke Betonung des ἄτη-Motives will Aischylos dem Zuhörer klar machen, daß dieses der entscheidende Faktor bei dem Entschluß des Eteokles gewesen sei.[1])

Schon bei Aischylos selbst können wir die Weiterentwicklung verfolgen, welche die griechische Tragödie nun auf diesem Gebiete genommen hat; die lyrischen Motive treten zurück; sie erhalten mehr Gelegenheitscharakter. Die dramatische Aktion am Schlusse gewinnt dafür an festem Boden und schiebt sich in den Vordergrund. Mit dem wilden Ausbruch aischyleischer Totenklagen ist es früh vorbei. Freilich sind die hier zu besprechenden Dramenschlüsse nicht ohne weiteres zu einem Threnos geeignet, aber man muß bedenken, daß sich der Dichter, wenn es ihm darum zu tun war, die nötige Situation schon verschaffen konnte.

Im Agamemnon haben wir am Schluß einen Kommos zwischen Klytaimestra und dem Chor (v. 1448 ff.). Aber wie wenig ist er der Klage um den hingeschiedenen Herrn gewidmet, wozu freilich nicht die Königin, aber doch der Chor Anlaß hätte. Eine „Streitszene mit lyrischem Einschlag" hat man ihn mit Recht genannt. „Die Rolle des Chors besteht im wesentlichen darin, daß er da, wo Klytaimestra ihre Tat in einem für sie möglichst günstigen Licht darzustellen sucht, ihrer Auffassung widerspricht".[2]) Es ist, als hätte Aischylos selber empfunden, wie er auf neuen Bahnen wandelte. Gegen Ende des Kommos fragt der Chor v. 1547 ff.:

τίς δ' ἐπιτύμβιος αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ
σὺν δακρύοις ἰάπτων
ἀλαθείᾳ φρενῶν πονήσει;

[1]) Vgl. H. Deckinger p. 22 Anm.

[2]) H. Deckinger p. 30.

Da weist Klytaimestra das Ansinnen der Totenklage schroff zurück

οὐ σὲ προσήκει τὸ μέλημ' ἀλέγειν
τοῦτο κτλ.

Dazu war jetzt kein Raum. Es ist eine andere Schaffensperiode, aus welcher der Aischylos der Orestie zu uns spricht. Die Szene, mit der er den Agamemnon beschlossen hat, läßt die Wogen der Handlung, auch der äußeren — dieser besonders — noch einmal hoch aufwallen (Auftreten des Aigisthos). Aber die Leier, Menschenleid zu besingen, erklingt hier kaum mehr.

Ebensowenig in den Choephoren. Da war es schließlich auch gar nicht am Platze. Da bekam das Mörderpaar seinen verdienten Lohn und der Zuschauer sollte kein Mitleid mit ihm haben. Und tatsächlich stimmt auch der Chor ein Jubellied an (3. Stasimon v. 935 ff.), wenn Orestes die Mutter von hinnen geführt hat. Aber nach dem Chorlied beim Wiedererscheinen des Orestes mit den Leichnamen der Gemordeten wäre immerhin Raum für threnetische Gesänge gewesen, und daß sie die Situation an und für sich nicht ausschloß, hat später Euripides in seiner Elektra gezeigt (v. 1177 ff). Offenbar will Aischylos hier nichts von einer lyrischen Auseinandersetzung wissen. Wie der Agamemnon enden seine Choephoren mit einer Szene voll packender Dramatik.

Sophokles.

§ 35.

Man hat von ihm mit Recht gesagt, daß er seinen Kunstgenossen gegenüber eine Art Sonderstellung einnehme. „Von Aischylos zu Euripides geht eine gerade Linie der Entwicklung", „Sophokles steht beiden ferner".[1] Wie dem alten Götterglauben, so hat er auch dem Mythos konservativ und erhaltend, nicht weiterbildend gegenübergestanden. Dann dürfen wir auch nicht vergessen, daß er immerhin noch zehn

[1]) Wilam., Literaturgeschichte p. 46.

Jahre mit Aischylos um den Preis gerungen hat, ihm also noch viel verwandter ist als der moderne Euripides. Wir brauchen uns deshalb nicht zu verwundern, wenn wir in seinen Werken noch der echten alten Totenklage begegnen, freilich nicht mehr in dem Umfang wie ehedem. Merkwürdig wenig allerdings im Aias (v. 891 ff.), wo doch die beste Gelegenheit zu reicher Totenklage geboten war. Die Klagepartie ist nicht so ausgiebig, wie wohl sonst in dieser Zeit noch. Der zweite, über fünfhundert Verse füllende Teil der Tragödie aber, der sich um die Bestattung des Leichnams dreht, kann wohl kaum zum θρῆνος gezählt werden.[1])

In der Antigone tritt nach dem Botenbericht Kreon auf (Ankündigung durch den Chor v. 1257 ff.). Die sich nun entspinnende kommatische Szene (v. 1261—1346) besteht aus μέλη ἀπὸ σκηνῆς, die dem Kreon, und dazwischengestreuten Jamben, die dem Chorführer und dem ἐξάγγελος gehören, durch dessen Bericht von Eurydikes Tod (v. 1278 ff.) die Klage aufs neue angeregt wird. Nun kann Kreon Gattin und Sohn beweinen v. 1300.

φεῦ φεῦ μᾶτερ ἀθλία, φεῦ τέκνον.

Er muß seinen Starrsinn einsehen und „jetzt erscheint ihm sein Tun auch in dem Lichte, in dem es bisher schon den anderen erschienen ist".[2]) In Erkenntnis der bitteren Wahrheit ruft er aus v. 1261

ἰὼ φρενῶν δυσφρόνων ἁμαρτήματα.

Es eignet dieser lyrischen Szene doch etwas wie ein dramatisches Gepräge.

Einen regelrechten θρῆνος führen auch der geblendete Oidipus und der Chor im König Oidipus auf. Durch die Teilnahme des hauptsächlich Betroffenen bekommt er den-

---

[1]) K. Kiefer p. 90. Durch diese Beobachtung erhält die Aufstellung von Wilamowitz (Neuen Jahrb. 29 [1912] p. 461), der den Aias nach der Antigone ansetzt, eine weitere Stütze.

[2]) Deckinger p. 80.

selben ergreifenden Ton, wie der in den Persern durch das Auftreten des Xerxes. Angekündigt wird die Szene durch die letzten Worte des ἐξάγγελος (v. 1187 ff.), die zugleich eine brauchbare Motivierung für das Erscheinen des Geblendeten in der Öffentlichkeit enthalten. Oidipus will seine Schmach und sein Elend allen Kadmeiern dartun, nach dem Geschehenen duldet es ihn nicht mehr in Haus und Land. Dann folgen einführende Anapäste des Chores, worin er sogleich sein Grausen über den Anblick des Geblendeten ausdrückt, der jammervoll stöhnend und hilflos tastend aus dem Palasttor ins Freie hinaus tritt. Auch hier wechseln wieder μέλη ἀπὸ σκηνῆς des Schauspielers mit Trimetern des Chores ab. Nun ist aber darauf der Nachdruck zu legen, daß die Szene alsbald ihr lyrisches Gewand abstreift und dramatische Gestalt annimmt. Zunächst rechtfertigt Oidipus zu Beginn einer langen Rede (v. 1369 ff.) seine Selbstblendung, ein dramatisches Element findet sich zum andern (Verlangen nach seinen Töchtern, Bestimmung über sein weiteres Schicksal) und der Threnos, mit dem einmal die Tragödie geschlossen hat, kommt mehr und mehr in Vergessenheit. Bezeichnend hiefür sind die Worte Kreons an Oidipus, der beim Erscheinen seiner Töchter abermals in Klagen ausbrechen möchte, v. 1515: ἅλις ἵν' ἐξήκεις δακρύων.

Noch im Oidipus auf Kolonos findet sich im Schlußteil der Handlung eine Totenklage. Da erscheinen Antigone und Ismene nach dem Botenbericht (Ankündigung durch den Boten v. 1668 f.), wie in den Sieben des Aischylos, und wie sie dort um die Brüder, so klagen sie hier um den wunderbar entrückten greisen Vater (Kommos zwischen Antigone, Chor und Ismene v. 1670—1750). Zugleich erhält die Klage eine subjektive Wendung, wodurch sich König Theseus veranlaßt sieht, tröstend und hilfespendend einzugreifen. Dadurch, daß die Mädchen über ihre trostlose Lage sprechen (v. 1685, 1715, 1742, 1748), gelangt aber ein Motiv in den Threnos, das ihm ehemals fremd war. Theseus sagt v. 1751: παύετε

θρήνων παῖδες und damit wird es noch deutlicher hervorgehoben. Nicht um die Totenklage allein handelt es sich mehr, jetzt kommen auch persönliche Interessen zur Sprache und drängen diese in den Hintergrund, wenngleich die Worte des Chors am Schluß der Tragödie noch einmal unzweideutig besagen, daß die Absicht einer solchen vorliegt *(ἀλλ' ἀποπαύετε, μηδ' ἐπὶ πλείω θρῆνον ἐγείρετε).* [1])

§ 36.

Euripides.

Viel deutlicher kommt die dramatische Weiterentwicklung in den Werken des Euripides zum Vorschein. Der Threnos ist ihm Nebensache geworden. Eine Klagepartie wie die in den Persern oder Sieben des Aischylos dürfen wir nicht bei ihm suchen. Wir haben ja oben gesehen, daß ihm dergleichen Stimmungsmalerei einfach nicht liegt.

Es muß ein besonderer Grund vorliegen, wenn er ausdrücklich auf den alten Modus zurückgreift. Die ausführliche Darstellung des Trauerakts in den Hiketiden wurde schon oben gestreift. Zum Verständnis desselben hat Wilamowitz [2]) auf das national-athenische Totenfest hingewiesen, wo sich ähnliche Szenen wie die hier vorgeführten abspielen mochten, so daß manches, was uns allzusehr abzuschweifen scheint, für den athenischen Zuschauer vielleicht einen besonders intimen Reiz hatte. Übrigens darf nicht vergessen werden, daß sich der Akt auch nur ganz äußerlich an die beschlossene Handlung anreiht. Die sieben Helden sind nicht während derselben gefallen, so daß ihr Ringen und Untergang das Drama ausmachte und die Totenklage organisch daraus hervorginge. Dieser Klagekommos zwischen Adrast und den Müttern (v. 798 ff.), zwischen den Müttern und den Söhnen der Gefallenen (v. 1123 ff.), der Epitaphios mit seinen Anspielungen auf die Verhältnisse der Wirklichkeit, die

[1]) Auf die Trachinerinnen wird weiter unten eingegangen werden.

[2]) Griech. Trag. I p. 193 ff.

ganze unerhörte Bühnenaufmachung, wie sie besonders in der Euadneszene (v. 984 ff.) zu Tage trat, das alles waren Genüsse für Auge und Ohr, die gewiß als solche empfunden wurden und ihre Wirkung nicht verfehlten, aber eine innere Notwendigkeit dieser Szenen ist nicht zu ergründen.

Hervortreten musikalischer Elemente. § 37.

Bei der großen Anzahl der uns von Euripides erhaltenen Dramen muß es geradezu auffallen, in wie wenigen uns eine einigermaßen hervortretende Klageszene nach der Katastrophe begegnet.

Der Berührung mit Aischylos halber[1] seien zunächst die Phoinissen herausgegriffen! Mit den Leichen ihrer Brüder und ihrer Mutter kommt Antigone auf die Bühne. Nun erwartet man nach altem Brauche einen Kommos zwischen der Jungfrau und dem Chor. Ein solcher findet aber nicht statt. Der Chor hat von nun an auf lange Zeit hinaus kein Wort mehr. Antigone singt eine Klagearie (v. 1458 ff.) und wenn sie am Ende derselben (v. 1530 ff.) ihren greisen Vater Oidipus, den Euripides noch am Leben gelassen hat, herausruft, ist es mit dem eigentlichen Threnos vorbei. Denn der Kommos zwischen ihr und dem Vater dient mehr der Aufgabe, Oidipus vom Untergang seiner Söhne und vom Selbstmord Jokastes zu benachrichtigen. Man stelle sich die entsprechende Szene bei Aischylos vor, von der oben die Rede war, ein größerer Unterschied ließe sich gar nicht denken! Der echte alte Threnos hat ausgespielt, das, was wir hier an seiner Stelle lesen, ist ein Stück Operntext und die Musik dazu wird die Hauptsache gewesen sein, wie es beim neuen Dithy-

---

[1]) Vgl. A. Dieterich, Pauly-Wissowa VI. Sp. 1262: „In diesem Stück häuft der Dichter noch einmal alle Motive der alten thebanischen Labdakidensage zu einem großen Schauergemälde, sozusagen zu einem Panorama der Tragödien des Oidipusgeschlechtes“.

rambos der Fall war, in dem sie ausgebildet und von dem sie auch entlehnt wurde. [1])

Wir sind nicht auf die Phoinissen allein angewiesen. Durch mehrere Tragödien hindurch bestätigt sich die Wahrnehmung, daß Euripides, wenn er einmal die Gelegenheit ausnützt, an Stelle des alten Threnos gerne effektvolle Arien (sogen. Monodien) oder Duette einschiebt, die er mit allen Mitteln der neuen Musik ausgestattet hat, wie denn überhaupt für ihn „das Vordrängen des Sologesanges" [2]) auch an anderen Stellen (besonders Chorparodos) charakteristisch ist. Nicht so unrecht hat man darum von ihm gesagt, er habe die Tragödie zur Oper umgebildet. [3])

Ein Gegenstück zu der Arie der Antigone in den Phoinissen haben wir im Hippolytos, wenn Theseus gebietet die Pforten des Hauses zu öffnen, damit er seine unselig aus dem Leben geschiedene Gattin erblicken kann (v. 808 ff.). Da ist es wieder kein Threnos alter Sitte, der sich nun erheben könnte, vielmehr singt Theseus eine lange Klagearie (v. 817—833, 836—851, dazwischen zwei Trimeter des Chors), die, wenn auch der Chor die Einleitung (v. 811—816) dazu gibt und sie beschließt (v. 852—855), doch den Kern der ganzen lyrischen Szene ausmacht. Allerdings ist die Beteiligung des Chors ihrerseits wieder ein Zeichen, daß Euripides erst allmählich die Wege der Tradition verließ, und das ist nur begreiflich.

Eine bestimmte Grenze ziehen zu wollen, wäre überhaupt mißlich. So findet sich in der Elektra als lyrisches Nachspiel zur Ermordung Klytaimestras durch ihre Kinder

[1]) Vgl. E. Bethe, Griech. Poesie p. 302, A. Dieterich, Pauly-Wissowa VI. Sp. 1274f., W. Nestle p. 396, 94a stellt überaus sorgfältig die Zeugnisse aus dem Altertum und die moderne Literatur zu dieser Frage zusammen.

[2]) Christ-Schmid p. 384.

[3]) W. Nestle p. 396, 94a.

ein strophisch gegliederter Kommos (v. 1177 ff.), an dem der Chor hervorragenden Anteil nimmt. In abwechselnden kurzen Gesängen strömen die Geschwister und die innig teilnehmenden Frauen ihre durch die zwar gerechte aber unnatürliche Tat aufgeregten Gefühle aus. Dabei kann es sich aber weniger um Klagen als um reuevolle Selbstvorwürfe handeln, zugleich nimmt die Schilderung des an der Mutter verübten Verbrechens, gewissermaßen eine Botenerzählung vertretend, einen weiten Raum des Kommos ein.

Betonung realistischer Darstellungsweise. § 38.

Mit der Arie des geblendeten Polymestor in der Hekabe (v. 1056 ff.) kommen wir zu einer neuen Reihe von Szenen, wie sie die griechischen Tragiker dem Ereignis der Katastrophe nachfolgen ließen. Die Situation ist freilich nicht dieselbe wie im König Oidipus und darum können wir auch hier keinen ähnlichen Threnos, wie er sich dort findet, erwarten. Aber immerhin zeigt sich der Chor teilnehmend am Mißgeschick des Thrakerfürsten (v. 1032 ἰὼ τάλας, v. 1085 ὦ τλῆμον). Seine Vortragspartien, die früher einmal den Hauptbestand des Threnos ausmachten, treten nun ganz zurück vor dem Sologesang des Schauspielers. Nur einmal unterbricht er diesen mit zwei Trimetern (v. 1085 f.), wie wir das schon im Hippolytos getroffen haben und bei Euripides noch öfter treffen werden. Aber darauf soll hier nicht einmal der Nachdruck gelegt werden. Der Unterschied zum Gebahren des geblendeten Oidipus ist anderswo zu suchen: Wildes dramatisches Spiel, ungeheuere Bewegung verrät sich aus jedem der Worte Polymestors und läßt den Gedanken an eine threnetische Szene nicht im entferntesten aufkommen.

Damit kann passend verglichen werden der Sologesang des Hippolytos (v. 1347 ff.), worin der schrecklich leidende Jüngling seinem körperlichen Schmerze Ausdruck gibt. Schon hiedurch ist der Charakter dieser lyrischen Katastrophen-

beleuchtung gegeben, von der wir als solcher, genau besehen, gar nicht mehr sprechen dürfen. Denn nicht mehr auf der Klage an und für sich liegt der Nachdruck, das Dramatische der Situation ist es, was den Dichter interessiert: wir sehen in dieser Szene „das rein körperliche Leiden des Helden vor unseren Augen dargestellt, der Übermensch rückt uns menschlich näher, mehr als bei Aischylos empfinden wir tua res agitur“ [1]). Da liegt einmal der gewaltige Fortschritt so klar wie selten am Tage. Sophokles denkt in seinem Oidipus noch gar nicht daran das Motiv der Blendung dramatisch auszunützen. Wie es die alte Tragödie, dem βίος ἡρωικός entsprechend, pflegte, macht er das Mißgeschick des Königs höchstens zum Inhalt eines psychologischen Threnos, die physiologischen Elemente, die sich ihm boten, verwendet er nicht, denn „der Heros Oidipus kann nicht über Augenschmerzen klagen, wenn er nicht in die gemeine Wirklichkeit herabsinken soll“. [2]) Von da ab geht die Entwicklung Schritt für Schritt weiter. In einer Kunst, die sich immer enger an die Verhältnisse des wirklichen Lebens anschloß, hatte der alte Threnos keinen Raum mehr. Das zeigt sich am deutlichsten in diesen Fällen körperlichen Leidens. Von der entsprechenden Polymestorszene war schon oben die Rede. Sie bildet die nächste Stufe. Freilich herrscht bei Polymestor wie bei Oidipus „noch weitaus das seelische Motiv vor, nämlich der Schmerz über die erlittene Schmach, und es verdrängt fast ganz die Empfindung des körperlichen Leidens“ [3]), aber der Threnos ist bewußt abgelehnt, eine Teilnahme des Chors kaum mehr zu verspüren und aus der Arie, die Polymestor statt dessen singt, läßt sich unzweideutig folgern, wie die Wirkung der Blendung wenigstens in seinem äußeren Verhalten, seinen Bewegungen und Worten dargestellt zu werden versucht

[1]) K. Kiefer p. 16.

[2]) Ders. p. 15.

[3]) Ders. p. 15.

wird, wenn auch von einer Wiedergabe körperlichen Schmerzes noch nicht die Rede sein kann. Das ist nun im Hippolytos der Fall und ebenso realistisch schildert die Szene, die im Herakles (v. 1042 ff.) auf die Katastrophe folgt, das Erwachen des Helden aus seiner Umnachtung. Das στενάζειν, wozu der Chorführer auffordert (v. 1065 στέναζε νῦν) ist nebensächlich gegenüber dem dramatischen Spiel, womit die Angst und Besorgnis Amphitryons und des Chores der weiteren Entwicklung der Dinge entgegenharrt. Dramatischer Fortschritt der Handlung ist an Stelle der lyrischen Betrachtung des Geschehenen getreten.

Davon hat noch der alternde Sophokles gelernt und ist in seinen Trachinierinnen (v. 971 ff.) dann auf die Bahn eingebogen, die Euripides kühn gewiesen und geebnet hatte. Nicht sowohl den Sturz des Helden von seiner Höhe stellt er uns in Klagen dar wie den des König Oidipus, als vielmehr die grausigen Leiden des bei lebendem Leibe vom Feuer Verzehrten, und zwar mit einer solchen Realistik der Schmerzdarstellung, daß sie selbst gegenüber Hippolytos noch einen gewaltigen Fortschritt bedeutet. [1])

Das einzige Drama des Euripides, das uns durch seine rein lyrische Schlußpartie nach der Katastrophe an die Frühzeit der griechischen Tragödie erinnert, die Andromache (vielleicht 423, [2]) für Euripides also ziemlich früh aufgeführt, wenn wir bedenken, daß er bei der Aufführung des ersten uns erhaltenen Stückes schon die ἀκμή des Lebens, das 45. Lebensjahr, überschritten hatte), trägt ebenfalls schon die Spuren der unaufhaltsam weiter schreitenden Entwicklung an sich. Nach der ausführlichen Botenerzählung wird der Leichnam des heimtückisch gemordeten Neoptolemos herbeigetragen. Alsbald erhebt sich an seiner Bahre ein regelrechter Threnos, wie wir

[1]) Die sorgfältige Detailuntersuchung vgl. bei K. Kiefer p. 20 ff.

[2] Christ-Schmid p. 362, 2.

ihn bei Aischylos und noch bei Sophokles gewohnt sind. Wechselweise beklagen Peleus und der Chor (v. 1173 ff.) das Unheil und letzterer ist an der Jammerklage hier annähernd [1]) noch ebenso stark beteiligt wie bei Sophokles, während ihm Aischylos ehedem die Hauptrolle dabei zugewiesen hatte. Das Unterschiedliche aber und der Fortschritt beruht in der Natürlichkeit der Klage, die fern von den erhabenen Tönen, womit der Chor und die Schwestern in den Sieben die Allgewalt der Ate verkünden, das menschlich Leidvolle des betroffenen Mißgeschickes hervorhebt. Man muß sich in die griechische Lebensauffassung versetzen, um den Realismus würdigen zu können, mit dem Peleus sein Ungemach bejammert. Einsam steht der Greis vor den gescheiterten Hoffnungen seines Daseins, das somit ein wertloses gewesen ist (*μάτην δὲ σ᾿ ἐν γάμοισιν ὤλβισαν θεοί* v. 129). Der Gedanke läßt ihn gar nicht mehr los. Nicht um den Tod des Enkels jammert er, um sein eigenes Unglück, das ihn durch *ἀπαιδία* zu einem *πανώλεθρος* (v. 1224) gemacht hat. [2]) Auch der Umfang des Threnos ist kein bedeutender, obwohl er wie einst von der entsprechenden Bühnenaktion (Raufen des Haares, Schlagen des Hauptes (v. 1209 ff.) begleitet war.

§ 39. Meist hat Euripides die Gelegenheit, die sich ihm zur Entwerfung stimmungsvoller Trauerszenen bot, überhaupt verschmäht. Zwar dürfen mit dem Ausbleiben einer Klageszene nach der Opferung der Polyxena in der Hekabe die entsprechenden Fälle in den Herakliden (Makarias Opfertod) und in den Phoinissen (Menoikeus' Opfertod) nicht verglichen werden [3]), weil es sich dort um wirkliche, nur des Rühreffektes halber eingefügte Episoden handelt, während wir es hier mit

[1]) Allerdings hat auch hier Peleus zunächst zwei sich strophisch respondierende längere Partien, getrennt durch zwei Trimeter des Chors.

[2]) Vgl. die niederschmetternde Wirkung, die die Nachricht vom Tode seiner Söhne auf Jason ausübt v. 1310.

[3]) K. Kiefer p. 57 ff. stellt sie als gleichwertig zusammen.

der ersten Hälfte eines offensichtig zweiteiligen Dramas zu tun haben. Aber die Möglichkeit zu einem Threnos war dann wenigstens in der Hekabe vorhanden (nach dem Bericht des Talthybios v. 628 ff.). In der Medea, im Orestes, in den Bakchen ist an die Stelle eines solchen lebhafteste Handlung getreten, die alsbald dem Ereignis der Katastrophe nachfolgt. Zumal in den Bakchen vermissen wir die Totenklage[1]). Statt dessen führt uns der Dichter leibhaftig ein Stück dionysischen Taumels vor Augen (v. 1168 ff. Agaue mit dem Haupt des Pentheus in bakchischer Verblendung, dann dialogische Form bis zum Schluß des Stückes), wovon zuvor der Bote (v. 677 ff.), wenn auch noch so anschaulich, so doch nur erzählt hatte. Auch im Rhesos geht die Handlung unentwegt weiter und derselbe Bote, der den Überfall und die heimtückische Ermordung des Thrakerfürsten schildert, gibt durch die Beschuldigung Hektors als des Übeltäters (v. 802 f. am Ende seines Berichtes, später v. 833 ff. deutlicher) Anstoß zu einer äußerst dramatischen Szene, deren Lebendigkeit noch erhöht wird durch die Vorwürfe, die seinerseits Hektor (v. 808 ff.) dem Chor (der troischen Wache) wegen seiner Fahrlässigkeit macht. Aber ganz ist das Motiv hier doch nicht übersehen. Wenn am Schlusse des Stückes als Maschinengott die Muse erscheint, klagt sie in zwei, durch zwei Trimeter des Chores von einander geschiedenen Strophen (v. 895—903 = 906—914) um den Verlust ihres Sohnes. Daraus kann man aber schwerlich einen Schluß auf die Abfassungszeit des Stückes ziehen. Es lag so nahe, die Muse in Klagen ausbrechen zu lassen, nachdem es doch ihr eigenes Kind war, das man ihr getötet hatte. Ein Widerspruch mit der Art des Euripides liegt nicht darin, eher spricht die strophische Anordnung (vgl. Andromache, Peleus v. 1173—1183 = 1186—1196, dazwischen, wie hier, zwei Trimeter des Chores) für ihn als Verfasser.

[1]) Daß Pentheus kein bemitleidenswerter Held sei (K. Kiefer p. 55), könnte man gerade nicht behaupten. Für den Chor der Bakchen vielleicht nicht, aber dann doch für Agaue und Kadmos.

§ 40.

Zusammenfassung.

Wir können also beobachten, daß die threnetisch-lyrischen Motive im Schlußteil der Handlung, das *πικρὸν πρᾶγος*, wie es in den Sieben gegen Theben (v. 861) bezeichnet wird, einem beständigen Rückgang unterliegen. Es darf nicht verwundern, wenn die neue Richtung schon in den letzten Werken eines fertigen Dramatikers, wie es Aischylos geworden ist, durchbricht. Auch Sophokles ist von ihr berührt, aber bei dieser Frage macht es sich besonders deutlich fühlbar, daß wir nur eine so geringe Anzahl seiner Stücke besitzen. Um so klarer tritt dafür die Entwicklung bei Euripides zutage. Nicht daß er den Threnos ganz aus der Tragödie entfernt hätte! Vielen der oben besprochenen Szenen wohnt threnetischer Charakter inne. Aber er zeigt sich bald mehr, bald minder eindringlich von dramatischen Gehalt durchdrungen. Und außerdem, oft wird dieses Inventarstück der alten Tragödie gar nicht um seiner selbst willen eingeschaltet, mit den Mitteln einer ausdrucksfähigen modernen Musik oder realistischer Darstellungskunst versteht es der Dichter neu aufzuputzen; auf der Art also, wie er es verwendet, liegt der Nachdruck. Nicht selten läßt er es ganz beiseite.

Aus dieser Entwicklung, der wir Schritt für Schritt haben folgen können, erklärt es sich auch, wenn oben getrennt von Darstellungsszenen und von der lyrischen Beleuchtung des Katastrophenereignisses die Rede war. Während die griechischen Tragiker — wohl des Bühneneffektes halber [1]) — von der sichtbaren Äußerung jener nie abgekommen sind, lag es im Wesen der dramatischen Weiterentwicklung, daß sie den Threnos immer mehr zurückgedrängt haben. Denn da er nun einmal der lyrischen Betrachtung oder Beleuchtung eines bereits vergangenen Geschehnisses gewidmet war, fehlte ihm

[1]) Man denke an den Ausgang von Schillers Braut von Messina!

jeglicher dramatischer Charakter; er brachte keinen Fortschritt, bedeutete nur Stillstand für die Handlung, er trug also den Todeskeim schon in sich.

Auch darin können wir wieder den großen Dramatiker Euripides sehen, daß er vor allem das Undramatische, den Zuschauer darum Ermüdende langatmiger Trauer- und Klageszenen erkannt und vermieden hat. Mit Handlung, und war sie oft auch noch so äußerlich, hat er die Exodoi ausgefüllt, weil ihm daran lag, sein Publikum zu interessieren. Es sprechen dabei aber auch äußere Gründe mit. Euripides hat den Schlüssen seiner Dramen mancherlei Aufgaben zugewiesen, deren Lösung ihn ohne Zweifel mit zur Einschränkung der threnetischen Partien veranlaßte [1]). So verfolgt er in den Herakliden, wenn er am Ende des Stückes Eurystheus einführt, politische Zwecke. Noch häufiger ist ihm an dieser Stelle darum zu tun, die Mythe über die eigentliche dramatische Handlung hinaus fortzusetzen und so gewissermaßen einen Ersatz für die aufgegebene trilogische Verbreitung herzustellen [2]). Besonders soll das Stück hiedurch zu einem die Wünsche des Zuschauers befriedigenden Ausgange gebracht werden, wonach die jüngere Tragödie strebte, während die alte, „gemäß ihrem entschiedenen männlichen Charakter, vorzugsweise den erschütternden Untergang menschlichen Glückes und menschlicher Größe darstellte“ [3]). Diese Aufgabe kann natürlich nur der deus ex machina erfüllen, dem die künf-

[1]) Die Untersuchung von Fr. Mayerhöfer über die Schlüsse der erhaltenen griech. Tragödien bietet nicht das nötige Material. Ich kann mich hier nur auf Andeutungen beschränken. Eine eingehende Bearbeitung der Frage steht noch aus. Vieles Wertvolle bringt Cl. Lindskog, der die dramatische Technik des Euripides daraufhin geprüft hat, wie er seine politischen und philosophischen Ansichten in seine Stoffe verwebt.

[2]) Cl. Lindskog p. 79 ff. Derselben Aufgabe dienen auch die Prologe.

[3]) Th. Bergk, III. p. 212.

tigen Geschicke nicht verborgen sind. Er dient außerdem noch einem für Euripides besonders charakteristischen Zwecke. In Dramen mit antireligiösem Inhalt wird der μηχανή-Schluß gerne dazu verwendet, wenigstens äußerlich den Schein der Religiosität zu wahren (vgl. Elektra, Orestes) und den Anforderungen, welche in dieser Beziehung durch Tradition und allgemeine Meinung an das Drama gestellt wurden, gerecht zu werden [1]). – Schließlich darf man als treibenden Faktor für die lebensvolle Ausgestaltung der Schlußszenen und die indirekt damit verbundene Verdrängung des Threnos, nicht die Erhöhung der Schauspielerzahl übersehen, die es erst möglich gemacht hat, soviel Abwechslung in Spiel und Gegenspiel der Handlung zuzuführen. [2])

Allerdings ist es nicht eitel Gold, womit Euripides blenden möchte. Das hat Friedrich Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie" [3]), mehr gefühlsmäßig zwar als auf wissenschaftlicher Grundlage fußend, aber im Grunde doch richtig ausgesprochen: „Am allerdeutlichsten offenbart sich der undionysische Geist in den Schlüssen der neueren Dramen. In der alten Tragödie war der metaphysische Trost am Ende zu spüren gewesen, ohne den die Lust der Tragödie überhaupt nicht zu erklären ist; am reinsten tönt vielleicht im Oidipus auf Kolones der versöhnende Klang aus einer anderen Welt."

---

[1]) Vgl. H. Schraders, Rhein. Mus. N. F. 23, p. 103 ff. und die Kritik bei Cl. Lindskog p. 82 ff.

[2]) Vgl. D. Detscheff p. 68: Itaque quo magis tragoediae distant ab eo tempore, quo poetae unum histrionem usurpabant, eo saepius eorum exodi plus quam unam scaenam ostendunt.

[3]) p. 125.

Überblick über die Darstellung der Katastrophe in der griechischen Tragödie.

§ 41.

„Wie jede Kunst bei den Hellenen, so hat ganz besonders die dramatische Poesie ihre herkömmlichen Satzungen und Normen, die gelernt und geübt sein wollen.“ [1]) Aber „diese technische Tradition und diese anspruchslose Arbeitsart, die in der Kunst verlangt und geleistet wird wie in jedem anderen Handwerk, — also das Handwerksmäßige der Kunst in dieser seiner Eigenart zu erfassen, ist eine Aufgabe, die die klassische Philologie erst jüngst stellt und die kaum angegriffen ist“. [2]) Einen Beitrag in diesem Sinne zu liefern, ist der Zweck der vorliegenden Untersuchung gewesen. Je weiter sich auf dem von ihr umfaßten Gebiete Übung und Brauch der Alten von den Vorstellungen unserer Zeiten entfernte, um so erkenntlicher und markanter traten die Grundmauern und Pfeiler aus dem architektonischen Baue hervor, den das griechische Drama der Formlosigkeit der Modernen gegenüber in hohem Grade bedeuten muß.

Das Fundament zu diesem Bau hat offenbar Aischylos gelegt. Es ist uns in der Hypothesis zu den Persern eine wichtige Notiz über die Bearbeitung desselben Stoffes durch Phrynichos erhalten, woraus wir ersehen können, daß es Aischylos war, der den Vorwurf zuerst dramatisch erfaßte. Mit künstlerischem Scharfblick hat er den Kernschaden seiner Vorlage durchschaut und es darum vermieden gleich an die Spitze des Stückes die Kunde von der Niederlage des Perserheeres zu setzen, wie Phrynichos [3]) tat. Jenes Unglück ist bei

[1]) Th. Bergk III p. 56.

[2]) Gercke-Norden, Einleitung I p. 432.

[3]) Von seinem προλογίζων, einem Eunuchen, heißt es in der Hypothesis zu den Persern: ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἧτταν.

ihm nicht von vorne herein eine fertige Tatsache, sondern allmählich läßt er sie sich bilden, aus der Ahnung zur Gewißheit werden. „Von dunklen Vorgefühlen steigt er auf zur Erzählung des Geschehenen, um zuletzt — in der Person des Xerres — es leibhaft uns vor die Augen zu führen.“ [1]) Der dramatische Fortschritt zu den Persern des Phrynichos besteht somit in der Betonung des Momentes der letzten Spannung und das war ein Gewinn von weittragender Bedeutung. Alle Grundlinien seiner Dichtungsgattung hat Aischylos vorgezeichnet und über das dramatische Gerippe, das er aufstellte, sind seine Nachfolger niemals hinausgekommen. Schon in den Hikediten, dem ältesten seiner Stücke, vollzieht sich die λύσις des Knotens in derselben Szenenfolge, wie noch bei Euripides, etwa in den Herakliden.

1. Das Ereignis, durch das die Entscheidung herbeigeführt werden soll (hier eine Volksversammlung, dort eine Schlacht), ist dem Zuschauer aus dem Verlaufe der Handlung bekannt geworden.
2. Ein Chorlied bezeichnet das Moment der letzten Spannung.
3. Der Bote berichtet den Vollzug des Ereignisses.
4. Ein Chorlied, als lyrischer Ausklang zu betrachten, beschließt den Akt, wonach die neue Handlung einsetzt (in den Hiketiden bringt die Heroldszene das erregende Moment für die nachfolgenden Αἰγύπτιοι, das Auftreten des gefangen genommenen Eurystheus in den Herakliden hat politische Tendenz).

Die beiden genannten Stücke sind mehr als Schauspiele anzusehen. In wirklichen Tragödien folgt auf den Botenbericht noch eine Szene threnetischen Inhaltes. Dann bietet die Darstellung der Katastrophe folgendes Bild:

[1]) So Teuffel-Wecklein Ausg. p. 5.

Sieben des Aischylos —

1. Die Handlung ist soweit gediehen, daß der Zuschauer weiß, Eteokles wird gegen seinen Bruder Polyneikes in den Kampf ziehen.
2. Zwischenaktslied zum Ausdruck des Momentes der letzten Spannung.
3. Botenbericht.
4. Ein Chorlied als Aktschluß und Überleitung.
5. Darstellung der Toten verbunden mit Threnos.

Oidipus a. Kol. des Sophokles —

1. In einer Abschiedsrede hat Oidipus die nahe Zukunft enthüllt.
2. Zwischenaktslied zum Ausdruck des Momentes der letzten Spannung.
3. Botenbericht.
4. . . . . .
5. Threnos.

Andromache des Euripides —

1. Orestes hat in einer Rede den Untergang des Neoptolemos angedeutet.
2. Zwischenaktslied zum Ausdruck des Momentes der letzten Spannung.
3. Botenbericht.
4. . . . . .
5. Darstellung des Toten verbunden mit Threnos.

Ergab sich als Schauplatz der Katastrophe das Innere eines Palastes oder ähnliches, dann ist auch in diesem Falle schon bei Aischylos die Darstellung derselben um eine Szene erweitert. Vgl. die Katastrophe in den Choephoren:

1. Aigisthos ist zu den im Hause verborgenen Rächern hineingetreten.
2. Chorlied zum Ausdruck des Momentes der letzten Spannung.
3. Rufe des Aigisthos und Reaktion des Chores hierauf.

4. Ein Diener stürzt aus dem Palaste und meldet die vollzogene Tat.
5. (Szene zwischen Orestes und seiner Mutter) Chorlied als Aktschluß und lyrischer Ausklang.
6. Darstellung der Toten. Kein Threnos, dramatische Vorbereitung der Eumeniden.

Noch in derselben Weise geht die Darstellung des Katastrophenereignisses im Herakles des Euripides vor sich:
1. Durch Iris und Lyssa ist der Zuschauer auf das kommende Ereignis vorbereitet.
2. Zwischenaktslied zum Ausdruck des Momentes der letzten Spannung.
3. Rufe und Reaktion des Chores hierauf.
4. Botenbericht.
5. Ein Chorlied als Aktschluß und Überleitung.
6. Darstellung der unmittelbar auf die Katastrophe folgenden Szene: Herakles inmitten der Ermordeten und sein Erwachen.

So erweist sich Aischylos auch in diesem Punkte der dramatischen Technik als „der eigentliche Schöpfer und Gesetzgeber der attischen Tragödie." [1]) Die Normen, die er aufgestellt hatte, gewannen Geltung. Das von ihm, dem genialen Erfinder, Errungene wurde von den Nachfolgenden als zweckentsprechend aufgenommen, wie es in jedem anderen Handwerk geschieht, in der Plastik, in der Malerei, in der Architektur.

Aber man ist bei dem Erworbenen auch nicht stehen geblieben. Die „Keime der Zukunftskunst" [2]), die Aischylos legte, hat man weiter entwickelt. Es wurde in den vorhergehenden Kapiteln versucht von Fall zu Fall diesen Fortschritt festzustellen. Und tatsächlich konnten wir oft einen solchen

[1]) A. Dieterich, Pauly-Wissowa I. Sp. 1082.

[2]) G. Bernhardy p. 248.

erkennen. Die große Einfachheit der Linienführung, die bei Aischylos noch vorherrscht und die man treffend mit der herben Stilisierung archaischer Kunstwerke verglichen hat, verliert sich bei den Späteren bald. Soweit die chorische Lyrik in Betracht kommt, hat er allerdings keinen ebenbürtigen Gegner darin gefunden. Die Behandlung des Chores bei ihm ist aber auch aus dem Wesen der zeitgenössischen Kunstepoche zu verstehen, wo noch „Chorgesang voll Empfindung und Betrachtung, eine musikalisch-poetische Stimmung“ [1]) im Vordergrund des Interesses stand. Noch zeigt Sophokles „den größten Takt in der Verwendung des Chores.“ [2]) Mit Euripides ist schon der Niedergang angebrochen. Die frei und ursprünglich schaffende Kunst wird Manier. Das gilt nicht für alle Lieder, die er vor der Katastrophe in seinen Tragödien gedichtet hat. Aber wir konnten doch für die überwiegende Mehrzahl derselben ein charakteristisches äußerliches Gepräge erkennen, das in demselben Grade, wie es den Erfordernissen des Augenblickes möglichst gerecht zu werden suchte, es an Tiefe und Verinnerlichung fehlen ließ. Von mangelhafter Komposition ist hier gar nicht mehr zu sprechen. — Zur weiteren Ausgestaltung der technischen Hilfsmittel haben den jüngeren Tragikern vor allem auch die praktischen Erfahrungen beigetragen, die sie auf der Bühne machen konnten. Das Streben nach neuen und stärkeren Wirkungen erzeugte neue Kunstgriffe. Überlebtes galt es zu vermeiden, Besseres an dessen Stelle zu setzen. Gerade für den Schlußteil der Handlung konnten wir eine durchgreifende Umwälzung der bestehenden Tradition beobachten. Der Gattungsbegriff wird klarer erfaßt. Lyrisches und Dramatisches beginnt sich energisch zu sondern. Von jenem wird das theatralisch Wirkungsvolle beibehalten, dieses gewinnt an Boden. Zugleich damit machen sich aber auch handlungsfremde äußer-

[1]) E. Bethe, die griechische Poesie p. 298.

[2]) J. Burkhardt p. 225.

halb des Vorwurfes liegende Elemente geltend, die im Interesse der dramatischen Einheit zu verwerfen sind. Die Sieben des Aischylos bieten in der Totenklage des Chores und der Schwestern den würdevollen Abschluß einer Tragödie höchsten und reinsten Stiles. Die sich noch anfügende Szene weist schon auf die Kompositionsart des Euripides hin. Aber daraus ist nicht der Schluß erlaubt, daß sie Aischylos nicht gedichtet hat.[1]) — Wenn ferner der Erzählung im Botenbericht bei Sophokles und Euripides ein breiterer Raum gewährt wird als bei Aischylos, so bedeutete das keinen Rückschritt vom Dramatischen. Aus einem dramatischen Bedürfnis heraus ist er geboren und hat dramatische Aufgaben zu erfüllen. Hier ist die Not zur Tugend geworden. Zugleich spricht hiebei die Vorliebe der Athener für rhetorische Leistungen mit. Der Botenbericht von der Art, wie ihn Aischylos noch nicht kannte, ist also zugleich auch Effektstück und auch deshalb mit solcher Sorgfalt behandelt. Eine besonders kunstvolle Ausgestaltung hat schließlich die Technik in jenen Fällen erfahren, bei denen die Stoffbeschaffenheit es erlaubte, das Katastrophenereignis unmittelbar hinter die Bühne zu verlegen.

Wir sehen, daß der „Haushalt des tragischen Gedichtes"[2]) in der Ausbildung seiner ökonomischen Hilfsmittel und Kunstgriffe stets gewonnen hat und die „altertümliche Strenge und Einfachheit"[3]) abzustreifen bemüht war, die der äußerlichen Gliederung aischyleischer Stücke oft noch anhaftet.

„Der Dichter der Gegenwart ist geneigt mit Verwunderung auf eine Arbeitsweise herabzusehen, welche den Bau der Szenen, die Behandlung der Charaktere, die Reihenfolge

[1]) Vgl. Christ-Schmid p. 293 und Anm. 3. Die Unechtheit des Schlusses betont Franz Mayerhöfer p. 12 ff.: „Der Septem-Schluß in der heute vorliegenden Fassung steht im schroffsten Widerspruch zu dem sonst von Aischylos eingehaltenen Verfahren". Für ein solches Urteil sind uns denn doch zu wenig Stücke erhalten.

[2]) G. Bernhardy p. 185.

[3]) A. Dieterich, Pauly-Wissowa I Sp. 1082.

der Wirkungen nach einem überlieferten Lehrgebäude fester technischer Regeln einrichtete. Leicht dünkt uns solche Beschränkung der Tod eines freien künstlerischen Schaffens. Nie war ein Irrtum größer. Gerade ein ausgebildetes System von Einzelvorschriften, eine sichere in volkstümlicher Gewohnheit wurzelnde Beschränkung bei Wahl der Stoffe und Bau der Stücke sind zu verschiedenen Zeiten die beste Hilfe der schöpferischen Kraft gewesen. Ja sie sind, so scheint es, notwendige Vorbedingung jener reichlichen Fruchtbarkeit, welche uns in einigen Zeiträumen der Vergangenheit rätselhaft und unbegreiflich erscheint."[1]) Nur aus dieser Formenstrenge und engen Begrenzung heraus läßt sich die unglaubliche Produktivität der attischen Tragiker erklären, von denen jeder an hundert, Sophokles noch mehr Dramen aufgeführt hat.

Schluß.

§ 42.

Gründe für die Darstellung *ὑπὸ τὴν σκηνήν.*[2])

Die Behauptung, daß es die griechische Tragödie allein sei, welche gewohnheitsmäßig das Ereignis der Katastrophe durch Verlegung hinter die Bühne den Blicken der Zuschauer entziehe, bedarf einiger Modifizierung. Es handelt sich da um viele Szenen, deren Darstellung auch dem modernen Dramatiker Schwierigkeiten bereiten und Verlegung hinter die Bühne empfehlen würde. Die Schleifung des Hippolytos

[1]) G. Freytag p. 4.

[2]) Den technischen Ausdruck gebraucht die alexandrinische Philologie. In Schol. Eum. 1 heißt es von der Priesterin: *πάντα μηνύει τοῖς θεαταῖς οὐχ ὡς διηγουμένη τὰ ὑπὸ τὴν σκηνήν, τοῦτο γὰρ Εὐριπίδειον, ὑπὸ δὲ τῆς ἐκπλήξεως τὰ θορυβήσαντα αὐτὴν καταμηνύουσα φιλοτέχνως.*

durch seine Pferde, die mit einander verwandten Begebenheiten in den Trachinierinnen und in der Medea, das Zerreißen des Pentheus durch die Bakchen, der wunderbare Tod des König Oidipus und alle derartigen Handlungen, woran doch gerade die Mythen-Tragödie der Alten — sie entspricht unserer historischen — so reich war, schlossen sich selbst von der Darstellung auf der Bühne aus. Auffallen dagegen muß es schon, wenn Kampfszenen, wie sie unserem Theater besonders durch Shakespeare vertraut geworden sind, vermieden werden, obwohl sich sehr oft Anlaß dazu bot (Perser, Sieben und Phoinissen, Herakliden und Hiketiden, Andromache, Helena und taurische Iphigeneia). Denn die Lösung des Theaterproblems ist soweit fortgeschritten, daß die Beschränktheit des Bühnenraumes nicht mehr als hindernder Grund für die Darstellung von Schlachten und ähnlichen Vorgängen angesehen werden kann. Geradezu herausgefordert aber muß unsere Kritik werden, wenn wir sehen wie Aischylos in seinen Choephoren den Zuschauer schon glauben macht, Orestes werde das Schwert gegen die Mutter zücken und vor seinen Augen den Todesstoß gegen sie führen, während er sie in Wirklichkeit in den Palast abführt, freilich nicht ohne die äußerliche Begründung: an derselben Stelle wo Aigisthos gefallen sei, solle auch sie fallen (v. 894 ff.), um selbst im Tode vereint zu sein mit dem, der ihr im Leben der Liebste war (v. 904 ff.). In seiner Elektra wandelt Sophokles ganz in den Spuren des Aischylos. Nur vertauscht er die Personen. Er läßt den Aigisthos zum Tode abführen mit einer ähnlichen wenig stichhaltigen Motivierung: an derselben Stelle solle der Feigling seinen Tod finden, wo einst Orestes' Vater hingesunken sei (v. 1495 f.). Also auch hier die nämliche auffallende Ängstlichkeit, womit der Dichter den Vorgang selbst den Blicken des Publikums zu entziehen sucht.

Damit können wir gleich übergehen zur Widerlegung eines der Gründe, den man lange als die gewichtigste Ursache der hyposkenischen Darstellung in vielen Fällen an-

gesehen hat: „jene ästhetische Scheu vor allem, was nicht innerer Vorgang im Gemüte war" [1]). So hat man gesagt, die Ermordung Klytaimestras auf der Bühne hätte abstoßend wirken müssen. Und wir erkannten ja doch, wie Euripides mit anschaulichster Kraft darüber berichten, Sophokles aber den Vorgang sich schon nahezu gegenwärtig auf der Bühne abspielen ließ. Das müssen wir näher ins Auge fassen um von den unhaltbaren ästhetischen Bedenken abzukommen. Von den zwei Punkten war schon oben ausführlich die Rede. Die Gelegenheit durch Rufe aus dem Innern des Bühnenhauses den Vorgang der Katastrophe zu markieren, hat sich der griechische Dramatiker im Durchschnitt nie entgehen lassen. Und dabei kann ja doch von einer Schonung der Nerven des Zuhörers gar nicht die Rede sein. „Wenn der Tod durch einen Schrei hinter der Bühne angedeutet wird, so ist das noch viel grausiger und aufregender, als wenn wir die Tötung selbst sähen". [2]) „Die Verlegung des Todes hinter die Bühne bedeutet nur dann eine Schonung, wenn wir vor und während des Vorfalls in Unkenntnis des unseren Augen entzogenen Ereignisses sind und es erst nach erfolgtem Tode erfahren. Wird uns aber auf irgendwelche Weise zum Bewußtsein gebracht, daß in einem gewissen Augenblick hinter der Szene der Tod erfolgt, so ist dieser Eindruck viel aufregender und furchtbarer." [3]) Dazu kommt noch die kunstvolle Ausgestaltung des Bühnenmittels, welche die hyposkenischen Vorgänge sogar in ihren einzelnen Stadien des wirklichen Ge-

---

[1]) J. Burckhardt wendet sich dagegen p. 228 ff. Vgl. als Ansicht für viele G. Neckel, das Ekkyklema p. 4: „Sehr weise verlegten die Dichter solche Szenen hinter die Bühne, weil sie auf offener Szene dadurch den feinen, geläuterten Geschmack ihrer Zuschauer beleidigt hätten". Dagegen G. Felsch p. 17.

[2]) K. Kiefer p. 64.

[3]) Das Zitat wird von K. Kiefer p. 64 entlehnt aus R. Sexau, der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts, Bern 1906 p. 189.

schehens zur Erkenntnis brachte. Und welche anschaulichen Bilder der grausigsten Begebenheiten entwirft nicht der griechische Botenbericht, der ja nicht bloß Mitteilung eines vollzogenen Ereignisses, sondern gleichfalls ein Ersatz für dessen wirkliches Geschehen sein soll! Schon Klytaimestra verschont die Ohren der feinfühligen Athener nicht mit der fürchterlichen Erzählung von der Ermordung ihres Gemahls und mit der ausführlichen Schilderung qualvoller Ereignisse hat dann weder Sophokles noch Euripides an sich gehalten. Schließlich kommen die Objekte, an denen sich die Katastrophe hinter der Bühne vollzogen hatte, nachher selbst auf die Bühne und wir sahen, wie ausgiebig die Tragiker von diesem Effektstück Gebrauch machten. Ein weiterer Beweis für die Haltlosigkeit ästhetischer Bedenken ist darin zu erblicken, daß sich endlich die Darstellung körperlichen Schmerzes unter fortwährender Steigerung der realistischen Ausdrucksweise und die Darstellung des Todes selbst den Schauplatz erobern. „Man bedenke, ein Mensch mit durchstochenen Augen — was doch sicher in der Maske irgendwie angedeutet war — betritt die Bühne".[1]) Der zerfleischte Hippolytos und der unter wahnsinnigen Scmerzen leidende Herakles oder Philoktetes werden dem Publikum vorgeführt. Alkestis und Hippolytos sterben vor den Augen der Zuschauer und Ajas stürzt sich in sein Schwert. Damit kommen wir also nicht weiter. Wir müssen von einer anderen Beobachtung ausgehen.

In einer kurzen Besprechung der Frage heißt es bei Jakob Burckhardt: „Einer der auffälligsten Unterschiede zwischen der antiken und der modernen Tragödie besteht darin, daß dort die Handlung auf der Bühne eine höchst mäßige ist im Verhältnis zur Reichhaltigkeit der inneren Motive und zur Umständlichkeit des bloß Erzählten". So richtig der Satz ist, bedarf er doch einer gewissen erläuternden Einschränkung. Im letzten Kapitel seiner Prolegomena weist Erich Bethe[2]) aus

[1]) K. Kiefer p. 13.

[2]) p. 319, Kapitel XV: Spiel, Ausstattung im 5. Jahrhundert.

den Dramen selbst nach, daß die tragischen Aufführungen im 5. Jahrhundert keineswegs in der klassischen Ruhe vor sich zu gehen pflegten, wie eine weit verbreitete Anschauung es annimmt[1]). Und dann besteht auch die Handlung im modernen Drama vielfach nur aus Szenen, wo sich Menschen in Liebe und Haß gegenüberstehen, ihr inneres Leben also in Worten wiedergeben. Der Mangel an äußerer Handlung im griechischen Drama macht sich in Wirklichkeit erst bei der Darstellung der Katastrophe empfindlich bemerkbar. Denn die Mythen-Tragödie brachte es mit sich, daß sich gerade diese immer[2]) in einem leidenschaftlichen Vorgang entlud. Den wagte der griechische Dichter, soviel er, wie Bethe gezeigt hat, seinen Schauspielern zumutete, in der Regel seinem Publikum nicht augenschaulich vorzuführen. Dafür waren ihm zu vielerlei dramaturgische Bedenken ausschlaggebend. Denn hierin müssen wir den Hauptgrund für die hyposkenische Darstellung des Katastrophenereignisses suchen[3]).

Da ist vor allem die Gegenwart des Chors zu berücksichtigen, der oftmals hindernd eingreifen müßte. Daß damit nicht nur alle Selbstmordszenen ausgeschlossen waren, zeigen uns die Choephoren des Aischylos. Der Dichter läßt den Chor einfach beiseitetreten (v. 872) um das Spiel zwischen Klytaimestra und ihrem Sohn möglich zu machen. Aias stirbt an einer einsamen Stelle des Meeresstrandes. Da ist kein Chor zugegen. Das Entfernen des Chors aber, das ebenso wie das Wiedererscheinen begründet werden mußte, bot zuviel Schwierigkeiten. Damit wäre außerdem meist noch Szenenwechsel verbunden gewesen, wie es uns der Aias des So-

[1]) Von dem schwerfällig feierlichen Kostüm, dem behindernden Kothurn u. s. w. spricht J. Oeri auch in dem Aufsatz: Das epische Elem. i. d. gr. Trag. p. 8.

[2]) Philoktetes ist eine Ausnahme.

[3]) J. Fischl p. 64 Anm. 4: „poetas potius rei scaenici statum quam aestheticam quandam doctrinam respexisse nunc quidem videmus.

phokles und die Eumeniden des Aischylos lehren. Szenenwechsel ist in der griechischen Tragödie aber meist vermieden worden[1]), ohne Zweifel auch im Interesse der Illusion. Es ist kein Zufall, daß wir kein einziges Stück von Euripides mit Szenenwechsel besitzen. Dann hatte der antike Dramatiker auch mit einer ganz geringen Anzahl von Schauspielern zu rechnen, und bevor Sophokles den dritten Schauspieler einführte, sah sich Aischylos sogar gezwungen seinen Chorführer zu dieser Aufgabe heranzuziehen. Am meisten aber mag die griechischen Tragiker der Stand der Schauspielkunst zur Verlegung des Katastrophenereignisses hinter die Szene veranlaßt haben.

Dabei sprach vor allem der Zwang des Maske mit, der alles uns unentbehrlich gewordene Mienenspiel ausschloß. Aus vielen Andeutungen ihrer Dramen wissen wir, „daß sich die Tragiker der Schwierigkeiten, welche die Maske ihrem dramatischen Schaffen entgegenstellte, bewußt waren und gegen dieselben ankämpften"[2]). Da läßt sich eine Reihe von Kunstgriffen nachweisen, die sie angewendet haben, um der „Kollision, in welche die Handlung mit der Maske geraten konnte, aus dem Wege zu gehen"[3]). Das ließ sich aber durch keinen Kunstgriff, und wenn er noch so fein ersonnen war, bewerkstelligen im Augenblick der Katastrophe. Otto Hense bemerkt hiezu (an der eben zitierten Stelle p. 2): „Von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, vollziehen sich in der antiken Tragödie entscheidende Kampfszenen, Blendungen, Mord und Selbstmord hinter der Bühne. Die Gründe, durch welche die alten Meister zu dieser Technik bestimmt wurden, waren mehrere, einer der wichtigsten aber, wie man längst bemerkt hat[4]), die Maske".

[1]) Daß der Botenbericht das hauptsächlichste Mittel war, wodurch die griech. Tragiker die Einheit des Ortes aufrecht zu erhalten suchten, legt dar G. Felsch an verschiedenen Stellen (vgl. p. 18, 42, 70, 72).

[2]) O. Hense p. VI der Einleitung.

[3]) Derselbe p. 2.

[4]) G. Freytag, die Technik des Dramas 3 (Leipzig 1876) S. 66

Die Ausschließung solcher Szenen an der Bühne war darum das radikalste Mittel, dem Verlangen des Publikums nach πιθανότης gerecht zu werden. „Denn erzählen lassen sich die unglaublichsten Dinge, ohne unwahr oder lächerlich zu erscheinen, aber auf der Bühne darstellen läßt sich nur weniges“ [1]). Vor allem für den hohen Stil, das σεμνόν der Tragödie ist das zu bedenken. Die Komödie tut sich in allen diesen Dingen leichter. Sie kann eher einmal der Illusionsfähigkeit ihrer Zuschauer einen Stoß versetzen, denn sie braucht nicht mit dem Satz zu rechnen, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist.

Es sind nur wenige Dramen, in denen die Katastrophe der sinnlichen Wahrnehmung des Publikums nicht entzogen wird, und diese Ausnahmen lassen sich alle auch ohne besondere schauspielerische Leistungen erklären. Ganz unwahrscheinlich erscheint es, daß sich Aias vor den Augen des Publikums ins Schwert stürzt. Das Schwert ist einfach nicht sichtbar [2]). Den Theaterstich und Theaterhieb kennt die griechische Tragödie nicht. Da gibt es kein scheinbares Sich-ins-Schwert-stürzen, wie es Robert hier annehmen möchte [3]). Dergleichen hätte das griechische Publikum seinem Dichter nie verziehen. Es ist durchaus kein Zufall, daß der Aias das einzige Beispiel für einen Selbstmord auf der Bühne ist, von dem wir Kunde haben. Ähnlich muß es mit Euadne in den Hiketiden des Euripides gewesen sein. Nicht umsonst kündigt sie wie Aias ihr Vorhaben so ausdrücklich an (v. 1065), kurz bevor sie es ausführt. „Der Scheiterhaufen, in den sie sich stürzt, wird wohl hinter der Szene zu denken sein“ [4]). Überhaupt liegt

[1]) K. Kiefer p. 10.

[2]) Vgl. hierüber eingehend K. Kiefer p. 84 ff. gegen C. Robert, Hermes 31 (1896) p. 531 ff.

[3]) C. Robert p. 551, 559: „. . . wie noch heute der Schauspieler, wenn er sich oder einen anderen durchbohren soll, einfach hinten vorbei sticht“.

[4]) Vgl. K. Kiefer p. 98 f.

eine gewisse „Tendenz vor, die attischen Dramen mit einem größeren Aufwand von Bühneneffekten aufgeführt sein zu lassen, als wahrscheinlich ist“[1]). Die vielen Streitfragen, welche die Darstellung der Katastrophe im Prometheus herausgefordert hat, lassen sich leicht erledigen, wenn wir annehmen, daß sich der Dichter sein Stück einfach als mit den beteuernden Worten des Prometheus schließend denkt. Was nachfolgt, den Sturz des Titanen in den Tartaros, hat er ja schon vorher ausdrücklich angedeutet. Die beiden einzigen wirklichen Sterbeszenen auf der Bühne aber von denen wir wissen, Alkestis und Hippolytos, lassen sich ohne alle Schwierigkeiten spielen. „Alkestis sitzt auf einem Stuhl oder einer Kline und sinkt kurz vor ihrem Tod zusammen, so daß sie bei dem letzten χαῖρε eine ähnliche Stellung einnimmt wie der sterbende Hippolytos“[2]).

Aber soviel ersehen wir wenigstens aus den oben angeführten Dramen, daß sich schließlich schon Wege finden ließen, den dramaturgischen Schwierigkeiten entgegenzutreten, obschon sie unter den gegebenen Verhältnissen tatsächlich nie zu überwinden waren. Wenn es aber trotzdem für die griechischen Tragiker Regel blieb die Katastrophe hinter die Bühne zu verlegen, so mag als letzter gewiß auch gewichtiger Grund hiefür das Resultat obiger Abhandlung angeführt werden: Die Erkenntnis einer unumstößlichen dramatischen Stetigkeit in der Darstellung der Katastrophe des griechischen Dramas. Einmal aus der Not primitiver Theaterverhältnisse geboren, hat die erworbene Technik, entsprechend ihrer Zweckmäßigkeit, die folgenden Dichtergenerationen in ihren Bann genommen. Aischylos, der aus lokalpatriotischem Interesse heraus die prunkvolle Gerichtsszene in

---

[1]) W. Kroll p. 59.

[2]) K. Kiefer p. 101 ff. Von den religiösen Bedenken des Griechen vor der Darstellung solcher Szenen, die Kiefer p. 105 f. aus dem „Dionysos-Zuschauer“ herleitet, ist er selbst nicht überzeugt.

den Eumeniden inszeniert hat, läßt über die argivische Volksversammlung in den Hiketiden berichten. Ebenso Euripides in seinem Orestes. Im Jon hätte auch der griechische Tragiker die Darstellung des Katastrophenereignisses (Vergiftungsversuch des Alten) nicht zu scheuen brauchen. Aber die Tradition war zu mächtig. Sophokles hat nur eine Selbstmorddarstellung wie die des Aias auf die Bühne gebracht. Und da war sie eine originelle Erfindung des jungen Dichters.



Stellenregister.

1. Aischylos.

Rhesos



Lebenslauf.

Ich, Hans Siegfried Fiedler, bin geboren zu Bamberg am 17. November 1891 als Sohn des Volksschullehrers Hans Fiedler und seiner Ehefrau Margarete, geb. Löffler. Nach vierjährigem Besuch der Volkschule zu Bamberg trat ich an das Alte Gymnasium daselbst über, dem ich bis zum Juli 1910 angehörte. Nach dreijährigem Studium der philologisch-historisch-archäologischen Fächer an der Universität Erlangen unterzog ich mich im Oktober 1913 der Fachprüfung für Altphilologen. Mancherlei Unterstützung bei vorliegender Abhandlung gewährte Herr Referent Professor Dr. Stählin. Zugleich sei auch an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer Herrn Geheimen Hofrat Luchs aufrichtiger Dank ausgesprochen.





